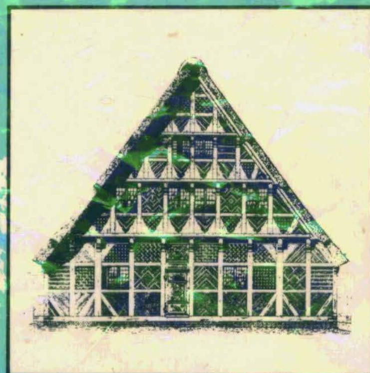
Autor **Christopher Alexander**

Título
El modo intemporal de construir

Colección **Arquitectura/Perspectivas**

Editor **GG**



El modo intemporal de construir

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-29 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00
Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02
Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30
1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 361 99 98
México D.F. Amores, 2027. Tel. 524 03 81 y 524 01 35
Bogotá Diagonal 45 N.º 16 B-11. Tel. 245 67 60
Santiago de Chile Santa Victoria, 151. Tel. 22 45 67

Christopher Alexander

El modo intemporal de construir

Arquitectura/Perspectivas

GG

Título original
The Timeless Way of Building
publicado por Oxford University Press,
Nueva York, 1979

Versión castellana de Iris Menéndez

Printed in Spain
ISBN: 84-252-1061-5
Depósito legal: B. 8779 - 1981
Imprenta Juvenil, S. A. - Maracaibo, 11 - Barcelona-30

con amor y gratitud
para Ingrid, Sara y Peter

Para ti, me recuerdes o no, de cuando nació el modo intemporal.

Indice

El modo intemporal de construir es el primero de una serie de tres libros que intenta describir una actitud totalmente nueva con respecto a la arquitectura y el urbanismo. Los tres procuran conformar una alternativa que desafíe las ideas actuales sobre arquitectura, construcción y planificación, una alternativa que esperamos reemplace gradualmente las ideas y las prácticas corrientes que hoy usamos.

Los otros dos libros llevan por título: *Un lenguaje de patrones* (1977), *Urbanismo y participación: El caso de la Universidad de Oregón* (1975).

La lectura de este libro

El contenido de este libro probablemente es más importante como globalidad que en sus detalles. Si sólo puedes dedicarle una hora, tiene mucho más sentido que lo leas por encima durante esa hora a que sólo leas los dos primeros capítulos con todo detalle. Por tal razón, he dispuesto cada capítulo de manera que puedas leerlo en su totalidad en un par de minutos, leyendo sencillamente los encabezamientos en cursiva. Si lees el principio y el final de cada capítulo y los encabezamientos intermedios en cursiva, volviendo las páginas tan rápido como puedas, aprehenderás la estructura global del libro en menos de una hora.

Luego, si deseas entrar en detalles, sabrás dónde encontrarlos, pero siempre en el contexto de la totalidad.

Tabla detallada del contenido

El modo intemporal

Un edificio o una ciudad sólo estarán vivos en la medida en que sean gobernados por el modo intemporal.

1. Se trata de un proceso que extrae el orden sólo de nosotros mismos; no puede alcanzarse: ocurrirá espontáneamente, si se lo permitimos.

La cualidad

Para acceder al modo intemporal debemos conocer primero la cualidad sin nombre.

2. Existe una cualidad central que es el criterio fundamental de la vida y el espíritu de un hombre, una ciudad, un edificio o un yermo. Dicha cualidad es objetiva y precisa pero carece de nombre.

3. La búsqueda que de esta cualidad hacemos en nuestras propias vidas es la búsqueda central de toda persona y la esencia de la historia individual de cada persona. Es la búsqueda de aquellos momentos y situaciones en que estamos más vivos.

4. Con el propósito de definir esta cualidad en edificios y ciudades, debemos comenzar por comprender que todo lugar adquiere su carácter a partir de ciertos patrones de acontecimientos que allí ocurren.

5. Los patrones de acontecimientos siempre están relacionados con determinados patrones geométricos del espacio. Como veremos, cada edificio y cada ciudad surgen, en última instancia, de estos patrones del espacio: son los átomos y las moléculas con las que se levantan un edificio o una ciudad.

6. Los patrones específicos con los que se construyen un edificio o una ciudad pueden estar vivos o muertos. En la medida en que están vivos dan rienda suelta a nuestras fuerzas internas y nos liberan; si están muertos nos encadenan al conflicto interior.

7. Cuantos más patrones vivientes haya en un lugar —una habitación, un edificio o una ciudad—, tanta más vida cobrará ese lugar como totalidad, tanto más relucirá, tanto más poseerá ese fuego autoalimentador que es la cualidad sin nombre.

8. Cuando un edificio cuenta con este fuego, se convierte en parte de la naturaleza. Al igual que las olas del mar o las hojas de hierba, sus partes están gobernadas por el juego infinito de la repetición y la variedad creado ante el hecho de que todo pasa. Ésta es la cualidad propiamente dicha.

El portal

Para alcanzar la cualidad sin nombre debemos construir como portal un lenguaje de patrones vivientes.

9. No es posible poner esta cualidad en edificios y ciudades; sólo es posible generarla indirectamente a través de las acciones corrientes de la gente, de igual manera que una flor no puede hacerse, sino generarse a partir de la simiente.

10. La gente puede dar forma a edificios y lo ha hecho durante siglos empleando lenguajes que denomino lenguajes de patrones. El lenguaje de patrones ofrece a cada persona que lo utiliza la posibilidad de crear una variedad infinita de edificios nuevos y singulares, así como su lenguaje corriente le da la posibilidad de crear una variedad infinita de oraciones.

11. Estos lenguajes de patrones no están limitados a las aldeas ni a las sociedades agrícolas. Todos los actos de construcción se hallan gobernados por un lenguaje de patrones de algún tipo, y allí están en su totalidad los patrones del mundo, pues son creados por los lenguajes de patrones que emplea la gente.

12. Y más aún, no sólo la forma de ciudades y edificios proviene de lenguajes de patrones, sino también su cualidad. Incluso la vida y la belleza de los más impresionantes edificios religiosos surgen de los lenguajes que emplearon sus constructores.

13. Pero en nuestra época los lenguajes se han quebrado. Dado que ya no son compartidos, los procesos subyacentes se han roto y, en consecuencia, para cualquier persona de nuestros días es prácticamente imposible dar vida a un edificio.

14. Para abrirnos nuevamente paso hacia un lenguaje compartido y viviente, antes debemos aprender a descubrir patrones que sean profundos y capaces de generar vida.

15. Así, tenemos la posibilidad de mejorar gradualmente estos patrones que compartimos, probándolos en la experiencia: reconociendo cómo nos hacen sentir podemos decidir muy sencillamente si dan vida o no a nuestro entorno.

16. Una vez que hemos comprendido la forma de descubrir patrones individuales que estén vivos, podemos crear por nosotros mismos un lenguaje para cualquier tarea de construcción que encaremos. La estructura del lenguaje es creada por la red de relaciones entre patrones individuales, y el lenguaje vive o no, como totalidad, en la medida en que dichos patrones forman un todo.

17. Finalmente, a partir de lenguajes diferenciados para distintas tareas edilicias, podemos crear una estructura más amplia aún, una estructura de estructuras en constante evolución, que es el lenguaje común para una ciudad: éste es el portal.

El modo

Una vez construido el portal, podemos atravesarlo y pasar a la práctica del modo intemporal.

18. Ahora comenzaremos a ver en detalle de qué manera el orden rico y complejo de una ciudad puede originarse en miles de actos creativos, pues, una vez que tenemos un lenguaje de patrones común en nuestra ciudad, todos poseemos la capacidad de dar vida a nuestras calles y edificios a través de nuestros actos más corrientes. Como una semilla, el lenguaje es el sistema genético que da a nuestros millones de pequeños actos la capacidad de formar un todo.

19. Dentro de este proceso, cada acto individual de construcción es también un proceso en que el espacio se vuelve diferenciado. No se trata de un proceso de adición en el que se combinan partes preformadas para crear un todo, sino de un proceso de despliegue similar a la evolución de un embrión, en el que el todo precede a las partes y de hecho les da vida desprendiéndose.

20. El proceso de despliegue se cumple paso a paso, de un patrón por vez. Cada paso da vida a un solo patrón y la intensidad del resultado depende de la intensidad de cada uno de estos pasos individuales.

21. A partir de una secuencia de estos patrones individuales, en tu mente se formarán edificios enteros con el carácter de la naturaleza, tan fácilmente como si se tratara de oraciones.

22. De la misma manera, grupos de personas pueden concebir sus grandes edificios públicos sobre el terreno, siguiendo un lenguaje de patrones común, casi como si tuvieran una sola mente.

23. Una vez que se han concebido de esta manera, los edificios pueden construirse directamente a partir de unas simples marcas hechas en el terreno... también dentro de un lenguaje común, pero directamente y sin utilizar dibujos.

24. A continuación, diversos actos de construcción —cada uno de ellos destinado a corregir y ampliar el producto de los actos previos— generarán lentamente un todo más amplio y más complejo que el que puede generar cualquier acto singular.

25. Por último, dentro del marco de un lenguaje común, millones de actos individuales de construcción generarán, reunidos, una ciudad viviente, integral, imprevisible, sin control. Éste es el lento surgimiento —aparentemente de la nada— de la cualidad sin nombre.

26. Y a medida que el todo emerge, veremos que adopta ese carácter sempiterno que da nombre al modo intemporal. Se trata de un carácter específico, morfológico, penetrante y preciso, que debe aparecer toda vez que cobran vida un edificio o una ciudad: es la encarnación física, en edificios, de la cualidad sin nombre.

La médula del modo

Empero, el modo intemporal no será completo ni generará plenamente la cualidad sin nombre hasta que dejemos atrás el portal.

27. Por cierto, en última instancia este carácter intemporal no tiene nada que ver con los lenguajes. El lenguaje —y los procesos que de él derivan— se limita a liberar el orden fundamental que nos es propio. No nos enseña nada nuevo: sólo nos recuerda lo que ya sabemos y lo que descubriremos una y otra vez si renunciamos a nuestras ideas y opiniones, y hacemos exactamente lo que surge de nosotros mismos.

El modo intemporal

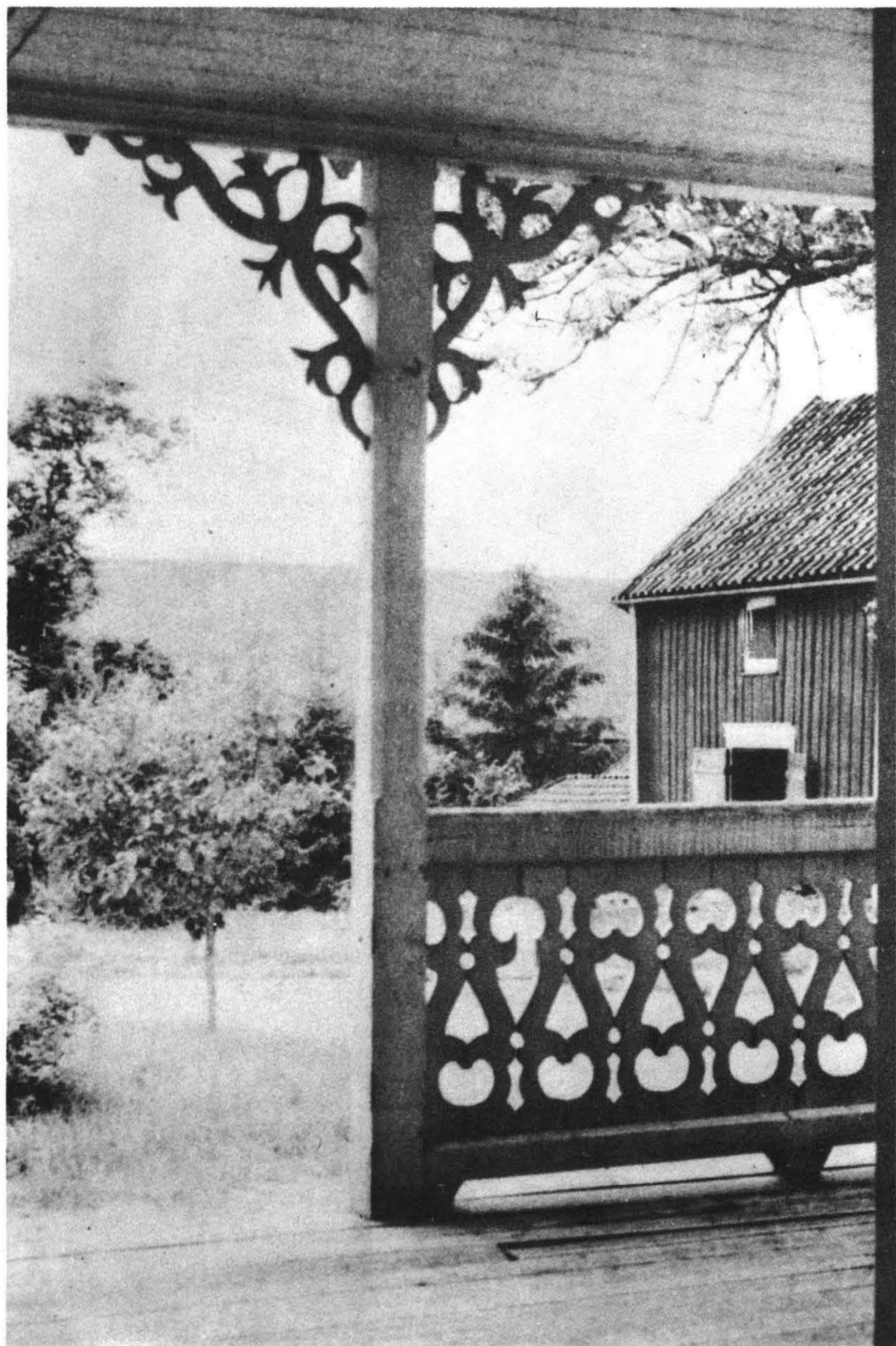
Un edificio o una ciudad sólo estarán vivos en la medida en que sean gobernados por el modo intemporal.

1. El modo intemporal

Se trata de un proceso que extrae el orden sólo de nosotros mismos; no puede alcanzarse: ocurrirá espontáneamente, si se lo permitimos.







Existe un modo intemporal de construir.

Tiene miles de años de antigüedad y es hoy el mismo de siempre.

Las grandes construcciones tradicionales del pasado, las aldeas y tiendas de campaña, los templos en los que el hombre se siente cómodo, siempre han sido erigidos por personas muy próximas al espíritu de dicho modo. No es posible hacer grandes edificios, ni grandes ciudades, ni hermosos lugares en los que te sientas tú mismo, lugares en los que te sientas vivo, si no sigues este modo. Como verás, este modo conducirá, a cualquiera que lo busque, a edificios que en sí mismos son tan antiguos en su forma como los árboles y las colinas, como nuestros rostros.

Se trata de un proceso a través del cual el orden de un edificio o de una ciudad surgen directamente de la naturaleza interna de la gente, los animales, las plantas y la materia que los componen.

Se trata de un proceso que permite que la vida interior de una persona —o de una familia, o de una ciudad— florezca abiertamente, en libertad, con tanta pujanza que da nacimiento, espontáneamente, al orden natural necesario para sustentar dicha vida.

Es tan poderoso y fundamental que con su ayuda puedes hacer cualquier edificio tan hermoso como el lugar más hermoso que hayas visto.

Cuando comprendas este modo, estarás en condiciones de dar vida a tu habitación, de diseñar una casa junto con tu familia, un jardín para tus hijos, lugares en los que puedas trabajar, bellas terrazas en las que puedas sentarte y soñar.

Es tan poderoso que con su ayuda cientos de personas reunidas pueden crear una ciudad que sea viva y vibrante, pacífica y relajada, una ciudad tan hermosa como cualquier ciudad de la historia.

Sin ayuda de arquitectos o planificadores, si trabajas con el modo intemporal, crecerá entre tus manos una ciudad tan arraigada como las flores de tu jardín.

Y no existe otro modo mediante el cual pueda hacerse un edificio o una ciudad con vida.

Esto no significa que todos los modos de hacer edificios sean idénticos. Significa que en el centro de todos los actos de construcción logrados y en el centro de todos los procesos de crecimiento logrados, aunque hay un millón de versiones diferentes de estos actos y procesos, existe una característica constante fundamental que es responsable de ese logro. Aunque este modo ha adquirido miles de formas diferentes en diferentes momentos y en diferentes lugares, en el centro de todos ellos existe un centro constante ineludible.

Observa los edificios que dan comienzo a este capítulo.

Están vivos. Tienen esa gracia soñolienta y desgarbada que proviene de la perfecta naturalidad.

¿Qué tienen en común la Alhambra, alguna diminuta iglesia gótica, una vieja casa de Nueva Inglaterra, una aldea alpina, un antiguo templo zen, una casa junto a un riachuelo de montaña, un patio lleno de baldosas azules y amarillas? Son hermosos, ordenados, armoniosos... sí, son todas estas cosas, pero lo que llega al corazón es, sobre todo, que tienen vida.

Cada uno de nosotros desea ser capaz de dar vida de manera semejante a un edificio o a una parte de una ciudad.

Se trata de un instinto humano primordial, tan intrínseco como el deseo de tener hijos. Es, sencillamente, el deseo de hacer una parte de la naturaleza, de completar un mundo que ya está formado por montañas, ríos, flores y piedras, con algo hecho por nosotros y que también forme parte de la naturaleza y de nuestro entorno inmediato.

En el fondo del corazón, todos albergamos el sueño de hacer un mundo viviente, un universo.

Probablemente los que nos dedicamos a la arquitectura sentimos este deseo en el centro mismo de nuestra vida: el sueño de que algún día, en algún sitio y de alguna forma, levantaremos un edificio maravilloso, hermoso, imponente, un lugar en el que la gente podrá andar y soñar durante siglos.

En cierta medida, toda persona tiene su versión de este sueño: seas quien fueres, puedes acariciar el sueño de construir algún día

una hermosa casa para tu familia, un jardín, una fuente, un estanque con peces, una habitación espaciosa con luz tenue, flores en el exterior y olor a hierba fresca.

De alguna manera menos clara, todos cuantos se interesan por las ciudades albergan este mismo sueño, tal vez con relación a toda una ciudad.

Y existe un modo mediante el cual un edificio o una ciudad realmente pueden cobrar vida así.

Hay una secuencia definible de actividades que están en el corazón de todo acto de construcción, y es posible especificar con precisión bajo qué condiciones dichas actividades generarán un edificio viviente. Todo esto puede llegar a ser tan explícito que cualquiera podrá hacerlo.

Y es posible precisar de la misma manera el proceso mediante el cual un grupo de personas independientes entre sí dan vida a una parte de una ciudad. También hay una secuencia definible de actividades, en este caso más complejas, que están en el centro de todos los procesos colectivos de construcción, y es posible especificar exactamente cuándo estos procesos infundirán vida a las cosas. También en este caso dichos procesos pueden llegar a ser tan explícitos y tan claros que cualquier grupo de personas podrá aplicarlos.

Siempre ha existido este modo de construir.

Subyace en la construcción de aldeas tradicionales en Africa, en la India, en Japón. Estaba en la construcción de los grandes edificios religiosos: las mezquitas del Islam, los monasterios de la Edad Media, los templos de Japón. Se encontraba en la construcción de simples bancos, claustros y arcadas de poblaciones inglesas campesinas; en las cabañas montañesas de Noruega y Austria; en los techos de tejas de castillos y palacios; en los puentes de la Edad Media italiana, en la catedral de Pisa.

De manera inconsciente, este modo ha estado latente durante miles de años en casi todas las formas de construcción.

Pero sólo ahora ha sido posible identificarlo accediendo a un nivel de análisis lo bastante profundo para mostrar qué es constante en todas las versiones diferentes de este modo.

Gira alrededor de una forma de representación que revela todos lòs procesos posibles de construcción, en tanto versiones de un proceso más profundo.

En primer lugar, tenemos un modo de mirar los componentes fundamentales del medio ambiente: las «cosas» fundamentales con que están hechos un edificio o una ciudad. Como veremos en los capítulos 4 y 5, toda ciudad y todo edificio están formados por ciertas entidades

que denomino patrones; una vez que comprendemos los edificios en términos de sus patrones, tenemos un modo de mirarlos que vuelve similares todos los edificios, todas las partes de una ciudad: todos son miembros de la misma clase de estructuras físicas.

En segundo lugar, tenemos una forma de comprender los procesos generativos que dan lugar a dichos patrones: en síntesis, la fuente de la cual provienen los componentes fundamentales de la construcción. Como veremos en los capítulos 10, 11 y 12, estos patrones siempre surgen de ciertos procesos combinatorios, que son diferentes en los patrones específicos que generan, pero siempre similares en su estructura de conjunto y en la forma en que operan. Esencialmente son como lenguajes. Una vez más, en términos de estos lenguajes de patrones, los diferentes modos de construir —aunque distintos en sus detalles— se vuelven similares en las líneas generales.

A este nivel de análisis podemos comparar muchos procesos de construcción diferentes.

Así, en cuanto percibimos claramente las diferencias, se vuelve posible definir el contraste entre los procesos que determinan el surgimiento de edificios vivos y aquéllos que producen edificios muertos.

Y resulta que detrás de todos los procesos que nos permiten hacer edificios vivientes, se mantiene constante un único proceso común.

Dicho proceso único es funcional y preciso. No se trata meramente de una idea vaga ni de una clase de procesos que podemos comprender: es lo bastante concreto y específico como para funcionar prácticamente. Nos ofrece la posibilidad de dar vida a ciudades y edificios tan concretamente como una cerilla nos permite hacer fuego. Es un método o una disciplina que nos enseña con precisión lo que debemos hacer para construir edificios vivientes.

Pero aunque este método es preciso, no se puede utilizar mecánicamente.

En realidad, aunque nos hayamos internado en lo profundo de los procesos mediante los cuales es posible dar vida a un edificio o a una ciudad, finalmente ocurre que este conocimiento sólo nos retrotrae a aquella parte de nosotros mismos que estaba olvidada.

Aunque el proceso es preciso y puede definirse en términos científicos exactos, finalmente se vuelve valioso no tanto porque nos enseñe cosas que ignoramos, como por mostrarnos lo que ya sabemos y no nos atrevemos a reconocer, pues parece demasiado pueril, demasiado primitivo.

En última instancia, resulta que este método nos libera, sencillamente, de todo método.

Cuanto más aprendemos a emplear este método, tanto más descubrimos que lo que hace no es enseñarnos procesos que antes ignorábamos, sino abrir en nuestro interior un proceso que ya formaba parte de nosotros.

Descubrimos que ya sabemos cómo hacer edificios vivientes, pero que esa capacidad se había congelado en nuestro interior; que la poseemos pero tenemos miedo de emplearla; que estamos mutilados por nuestros temores, y por los métodos y las imágenes que utilizamos para superar dichos temores.

Y lo que ocurre, finalmente, es que aprendemos a superar nuestros temores y alcanzamos esa porción de nosotros mismos que sabe exacta e instintivamente cómo dar vida a un edificio. Pero también aprendemos que esta capacidad nuestra es inaccesible si no alcanzamos la disciplina que nos enseña a librarnos de nuestros temores.

Y por tal razón el modo intemporal es, finalmente, intemporal.

No se trata de un método externo que pueda imponerse a las cosas. Es un proceso que reside en lo profundo de nuestro interior y sólo necesita ser liberado.

La capacidad de hacer edificios hermosos ya reside en cada uno de nosotros.

Se trata de un núcleo tan sencillo y profundo que nacemos con él. Ésta no es ninguna metáfora: me expreso literalmente. Imagina la mayor belleza y armonía posible del mundo, el lugar más hermoso que hayas visto o soñado. Puedes crearlo en este mismo momento, tal como eres.

Esta capacidad está tan firmemente arraigada y adherida en cada uno de nosotros, que una vez liberada nos permitirá —a través de nuestros actos individuales— hacer una ciudad sin la menor necesidad de planificación, pues, a semejanza de todos los procesos vivientes, extrae el orden de la nada.

Pero tal como están las cosas, hasta el momento nos hemos abrumado tanto con reglas, conceptos e ideas de lo que debemos hacer para levantar un edificio o una ciudad vivientes, que tememos a lo que ocurrirá naturalmente y nos hemos convencido de que debemos trabajar dentro de un «sistema» y con «métodos», pues creemos que sin ellos nuestro entorno se hundirá en el caos.

Quizá tememos que sin imágenes y métodos se desate el caos; peor aún, que si no utilizamos imágenes de algún tipo, nosotros mismos

y nuestra propia creación serán el caos. ¿Por qué razón tenemos miedo? ¿Porque la gente se reirá de nosotros si producimos el caos? ¿O tal vez nuestro mayor temor reside en que, si producimos el caos cuando abrigamos la esperanza de crear arte, nosotros mismos seremos el caos, el vacío, la nada?

Ésta es la razón por la que a los demás les resulta tan fácil aprovecharse de nuestros temores. Pueden persuadirnos de que debemos tener más método y más sistema porque tememos a nuestro propio caos. Sin método y más método, tenemos miedo de que se revele el caos que está en nosotros. Sin embargo, dichos métodos sólo empeoran las cosas.

Los pensamientos y temores que alimentan estos métodos son ilusiones.

Son los temores que estas ilusiones han creado en nosotros los que hacen lugares muertos, inertes y artificiales. E irónicamente los métodos mismos que inventamos para liberarnos de nuestros temores son las cadenas cuya sujeción crea nuestras dificultades.

En realidad, este aparente caos que reside en nuestro interior es un *orden* rico, ondulante, creciente, agonizante y armonioso que canta, ríe, llora y duerme. Si permitimos que este orden guíe nuestros actos de construcción, los edificios que hacemos, las ciudades que ayudamos a levantar, serán los bosques y los prados del corazón humano.

Para purgarnos de estas ilusiones, para liberarnos de todas las imágenes artificiales de orden que distorsionan nuestra naturaleza interior, debemos primero aprender una disciplina que nos enseñe la auténtica relación entre nosotros y nuestro entorno.

Luego, una vez que esta disciplina haya cumplido su tarea y pinchado las burbujas de aire a las que ahora nos aferramos, estaremos listos para abandonar la disciplina y actuar como lo hace la naturaleza.

Éste es el modo intemporal de construir: aprender la disciplina... y deshacerse de ella.

La cualidad

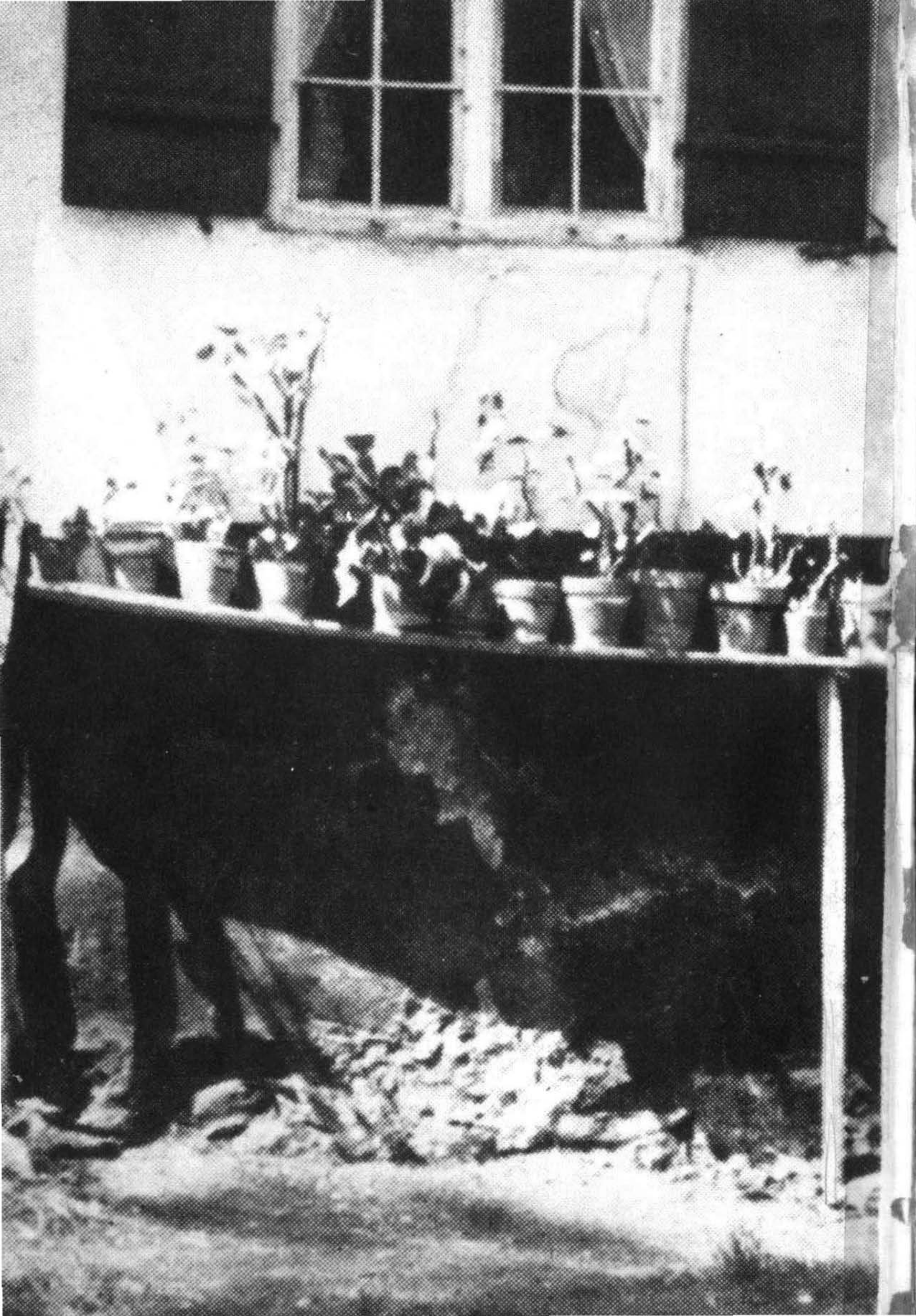
Para acceder al modo intemporal debemos conocer primero la cualidad sin nombre.

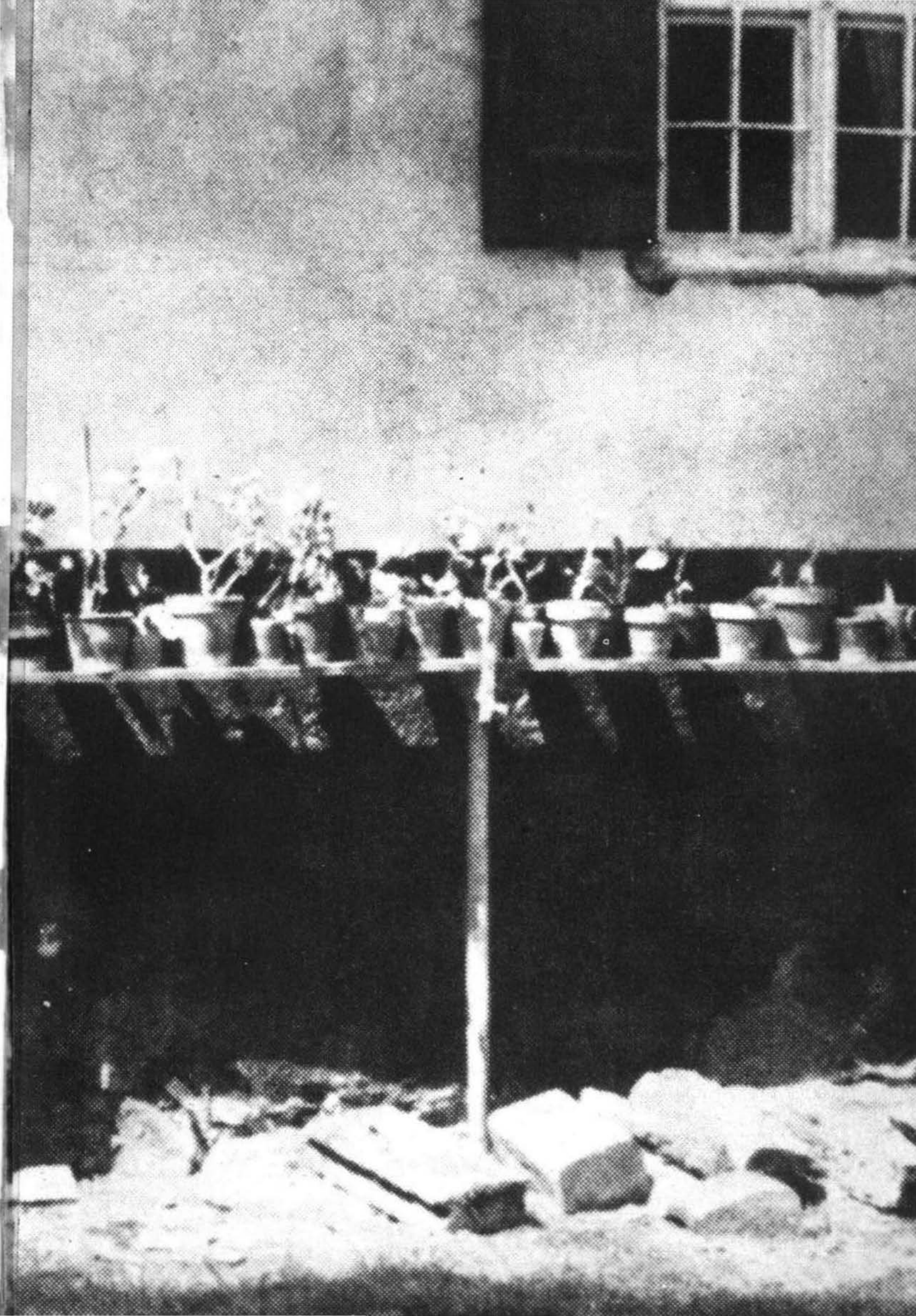
2. La cualidad sin nombre

Existe una cualidad central que es el criterio fundamental de la vida y el espíritu de un hombre, una ciudad, un edificio o un yermo. Dicha cualidad es objetiva y precisa, pero carece de nombre.











Nos han enseñado que no hay diferencias objetivas entre buenos y malos edificios, entre buenas y malas ciudades.

La verdad es que la diferencia entre un buen edificio y un mal edificio, entre una buena y una mala ciudad, es una cuestión objetiva. Se corresponde con la diferencia entre salud y enfermedad, entre lo integral y lo escindido, entre la autoconservación y la autodestrucción. En un mundo sano, integral, vivo y autoconservador, la gente puede estar viva y ser autocreadora. En un mundo incompleto y autodestructivo, la gente no puede estar viva: inexorablemente será autodestructiva y desdichada.

Pero es fácil comprender por qué razón la gente cree tan fehacientemente que no existe una base sólida para diferenciar buenos edificios de malos edificios.

Se debe a que la única cualidad central que hace la diferencia carece de nombre.

El primer paraje que acude a mi mente cuando trato de hablarle a alguien acerca de esta cualidad es un rincón de un jardín rural inglés, en el que crece un melocotonero contra una pared.

La pared va de este a oeste; el melocotonero crece pegado a su lado sur. El sol cae sobre el árbol y entibia los ladrillos detrás del melocotonero; los ladrillos cálidos entibian los melocotones del árbol. Se trata de una cualidad levemente soñolienta. El árbol esmeradamente atado para que crezca pegado a la pared, el calentamiento de los ladrillos, los melocotones creciendo bajo el sol, la hierba agreste desarrollándose en torno a las raíces del árbol en el ángulo donde se encuentran la tierra, las raíces y la pared...

Es la cualidad más esencial que puede haber en cualquier cosa.

Nunca se repite porque siempre toma su forma del sitio específico en el que ocurre.

En un sitio es serena y en otro tormentosa; en una persona es pulcritud y en otra desaliño; en una casa es luz y en otra oscuridad; en una habitación es suavidad y silencio, en otra estridencia. En una

familia es la afición por las excursiones, en otra por el baile, en otra por el póquer; en otro grupo de personas no tiene nada que ver con la vida familiar.

Se trata de una sutil especie de liberación de las contradicciones internas.

Un sistema posee esta cualidad cuando es una unidad en sí mismo y carece de ella cuando está escindido.

La posee cuando es fiel a sus propias fuerzas internas, carece de ella cuando es desleal a sus propias fuerzas internas.

La posee cuando está en paz consigo mismo y carece de ella cuando lucha consigo mismo.

Tú ya conoces esta cualidad. La sensación que le corresponde es la más primitiva que un animal o un hombre pueden experimentar. La emoción que le corresponde es tan primitiva como la sensación del propio bienestar, de la propia salud, tan primitiva como la intuición que nos indica cuándo algo es falso o verdadero.

Pero para comprenderla plenamente debes superar el prejuicio de la ciencia física, según el cual todas las cosas son igualmente vivas y reales.

En la física y la química no existe ningún sentido en el que un sistema pueda ser más coincidente consigo mismo que otros.

Y ningún sentido en el cual lo que «debe ser» un sistema surja naturalmente de «lo que es». Tomemos como ejemplos los átomos de los que se ocupa el físico. Un átomo es tan simple que nunca se plantea la cuestión de si es fiel a su propia naturaleza. Todos los átomos son fieles a su propia naturaleza, todos son igualmente reales: existen, sencillamente. Un átomo no puede estar en más o en menos consonancia consigo mismo. Dado que la física se ha concentrado en sistemas muy simples como los átomos, nos han llevado a creer que lo que algo «es» no tiene nada que ver con lo que «debe ser», y que la ciencia y la ética no pueden mezclarse.

Pero la perspectiva del mundo que enseña la física, por poderosa y maravillosa que sea, está limitada por esta misma ceguera.

En el mundo de los sistemas complejos no es así. La mayoría de los seres humanos no son plenamente fieles a sus propias naturalezas internas ni plenamente «reales». De hecho, para muchas personas, el esfuerzo de llegar a ser fieles a sí mismas es el problema central de sus vidas. Cuando conoces a una persona que es fiel a sí misma, de inmediato sientes que es «más real» que otras. A nivel de la complejidad humana, entonces, existe una distinción entre sistemas que son fieles a su «naturaleza interna» y sistemas que no lo son. No todos somos

igualmente fieles a nuestra naturaleza interna, ni igualmente reales, ni igualmente integrales.

Exactamente lo mismo se aplica a los sistemas amplios, exteriores a nosotros, que llamamos nuestro mundo. No todas las partes del mundo son igualmente fieles a sí mismas, igualmente reales, igualmente integrales. En el mundo de la física, cualquier sistema que es autodestructivo deja de existir, sencillamente. Pero en el mundo de los sistemas complejos no ocurre lo mismo.

Por cierto, esta sutil y compleja liberación de las contradicciones internas es, precisamente, la cualidad misma que da vida a las cosas.

En el mundo de las cosas vivientes, cada sistema puede ser más o menos real, estar más o menos acorde consigo mismo. No puede volverse más acorde consigo mismo copiando algún criterio impuesto desde el exterior sobre lo que debe ser. Pero es posible definir un proceso que te indicará cómo el sistema puede llegar a estar más acorde consigo mismo, en síntesis qué «debe ser», sólo en concordancia con lo que es.

Esta identidad —o su carencia— es la cualidad fundamental para cualquier cosa. Ya se trate de un poema, de un hombre, de un edificio lleno de gente, de un bosque o de una ciudad, todo lo que cuenta proviene de ella. Abarca todas las cosas.

Empero, no es posible dar nombre a esta cualidad.

El hecho de que no sea posible dar nombre a esta cualidad no significa que sea vaga o imprecisa. Resulta imposible darle nombre porque es infaliblemente precisa. Las palabras no logran designarla, pues es mucho más precisa que cualquier palabra. La cualidad propiamente dicha es definida, exacta, sin imprecisiones. Pero cualquier palabra que escojas para captarla tiene aristas borrosas y prolongaciones que diluyen el significado central de la cualidad.

A continuación trataré de mostrarte por qué las palabras jamás logran captarla dando vueltas a su alrededor, mediante el empleo de diversas palabras.

El término que empleamos más a menudo para referirnos a la cualidad sin nombre es la palabra «viviente».

Hay un sentido en el que la distinción entre algo viviente y algo inerte es mucho más general y mucho más profundo que la distinción entre cosas vivas y cosas no vivas, o entre vida y muerte. Algunas cosas vivas pueden ser inertes y cosas no vivas pueden ser vivientes. Un hombre que camina y conversa puede estar vivo o ser inerte. Los últimos cuartetos de Beethoven están vivos, al igual que las olas del mar o la llama de una vela; un tigre puede estar más vivo que un hombre, porque está más de acuerdo con sus propias fuerzas internas.

Un fuego bien hecho está vivo. Hay un mundo de diferencias entre un fuego que es una pila de troncos ardientes y un fuego hecho por alguien que realmente comprende qué es el fuego. Éste acomoda exactamente cada leño para hacer que el aire circule correctamente entre los troncos. No aviva el fuego con un atizador; mientras los leños arden coge cada uno y vuelve a acomodarlo, quizás a muy pocos centímetros de donde estaba antes. Los troncos quedan tan bien colocados que forman canales para el paso del aire. Lenguas de fuego amarillo suben por los leños cuando sopla el aire. Cada tronco reverbera con plena intensidad. El fuego arde tan intensa y uniformemente que cuando, por último, se extingue se convierte en nada; al morir el último destello sólo queda un puñado de ceniza en la chimenea.

Pero la belleza misma de la palabra «viviente» es, precisamente, su debilidad.

Lo que te anonada y permanece en ti es que el fuego vive. No obstante, ésta es una metáfora. Literalmente, sabemos que las plantas y los animales son seres vivos y que el fuego y la música no lo son. Si nos vemos forzados a explicar por qué decimos que un fuego está vivo y otro muerto, no sabremos hacerlo. La metáfora nos hace creer que hemos descubierto una palabra para representar la cualidad sin nombre. Pero sólo podemos usar la palabra que nombra la cualidad cuando comprendemos la cualidad.

Otra palabra que empleamos a menudo para referirnos a la cualidad sin nombre es «integral».

Algo es integral en la medida en que está libre de contradicciones internas. Si está en conflicto consigo mismo y da origen a fuerzas que actúan para desarmarlo, no es integral. Cuanto más libre sea de sus propias contradicciones internas, tanto más integral y sano será.

Comparemos los árboles próximos a un lago agitado por el viento con un barranco en erosión. Los árboles y las ramas están hechos de manera tal que cuando sopla el viento se arquean, y todas las fuerzas del sistema, incluso las violentas fuerzas del viento, siguen en equilibrio cuando los árboles se inclinan; como están en equilibrio no hacen daño, no violentan. La configuración de los árboles arqueados los hace autoconservadores.

Pero piensa en un fragmento de tierra muy escarpado en el que tiene lugar una erosión. No hay suficientes raíces arbóreas para mantener unida la tierra, digamos; cae la lluvia en torrentes y arrastra la tierra en corrientes que forman barrancos; la tierra no se une porque allí tampoco hay suficientes plantas; sopla el viento, la erosión avanza; cuando vuelva a llover, el agua correrá por esos mismos barrancos y los ahondará, los ensanchará. La configuración de este sistema es tal, que las fuerzas a las que da origen, que surgen en su interior, a largo plazo actúan para destruir el sistema. Este sistema es autodestructivo: no tiene la capacidad de contener las fuerzas que surgen en su interior.

El sistema de los árboles y el viento es integral; el sistema del barranco y la lluvia no lo es.

Pero la palabra «integral» es demasiado oclusiva.

Sugiere encierro, contención, finitud. Si oyes decir que algo es integral, piensas que lo es en sí mismo y aislado del mundo que lo rodea. Pero un pulmón es integral sólo en tanto respira oxígeno del aire exterior al organismo; una persona es integral sólo en tanto es miembro de algún grupo humano; una ciudad es integral sólo en tanto está en equilibrio con el paisaje circundante.

Esta palabra contiene un sutil indicio de autocontención. Y ésta siempre socava la cualidad sin nombre. Por tal razón, la palabra «integral» no describe perfectamente dicha cualidad.

Otra faceta de la cualidad sin nombre está contenida en la palabra «cómodo».

La palabra «cómodo» es mucho más profunda de lo que en general cree la gente. El misterio del auténtico confort va más lejos de la simple idea que en primera instancia parece expresar el término. Los lugares que son cómodos lo son porque no tienen contradicciones internas, porque ningún desasosiego los altera.

Imagínate una tarde invernal con una tetera, un libro, una lámpara para leer y dos o tres mullidos cojines en los que puedes apoyar la espalda. Ahora, ponte cómodo. No de manera tal que puedas mostrárselo a otros y decirles cuánto te gusta. Quiero decir que te guste *realmente,* por *ti mismo.*

Pon la tetera al alcance de la mano pero en un sitio donde no pueda volcarse. Baja la luz de modo que caiga sobre el libro pero sin que veas la bombilla resplandeciente. Coloca esmeradamente los cojines, uno por uno, exactamente donde los quieras para apoyar la espalda, el cuello, los brazos, de modo que te sientas cómodamente sostenido, tal como te agrada para beber el té, para leer, para soñar.

Si te tomas la molestia de hacer todo eso y lo haces esmeradamente, con gran atención, es posible que el conjunto empiece a tener la cualidad sin nombre.

Sin embargo, es fácil emplear erróneamente la palabra «cómodo», que además tiene muchos más significados.

Existen tipos de comodidad que atontan y embotan. Resulta fácil aplicar la palabra a situaciones carentes de vida porque están excesivamente protegidas.

Una familia con demasiado dinero, una cama excesivamente blanda, una habitación que siempre tiene una temperatura uniforme, un sendero cubierto en el que nunca tienes que caminar bajo la lluvia... son

todas situaciones «cómodas» en el sentido más estúpido, distorsionando así el significado central del término.

Una palabra que supera la falta de apertura de las palabras «integral» y «cómodo» es el término «libre».

La cualidad sin nombre nunca es calculada, nunca es perfecta; ese sutil equilibrio de fuerzas sólo se produce cuando las ideas y las imágenes quedan atrás y se crea con abandono.

Piensa en un camión lleno de sacos de cemento. Si los sacos están perfectamente apilados, en hileras, puede tratarse de algo esmerado, inteligente y muy preciso. Pero no comenzará a poseer la cualidad sin nombre hasta que haya allí cierta libertad: los hombres que apilaron los sacos corriendo y arrojándolos, olvidándose de sí mismos, arrojándose ellos mismos en el interior del camión, sueltos, desatados...

También una acería puede tener esta cualidad, pues expresa su libertad y su furia, brillantes en la noche.

No obstante, esta libertad puede ser demasiado teatral, por supuesto: una postura, una forma, un ademán.

Un edificio de formas «libres» —formas sin raíces en las fuerzas ni en los materiales que las componen— es como un hombre cuyos gestos no tienen raíces en su propia naturaleza. Su forma es prestada, artificial, forzada, urdida, hecha para copiar imágenes exteriores y no generada por las fuerzas interiores.

Este tipo de la así llamada libertad es opuesto a la cualidad sin nombre.

Una palabra que contribuye a restablecer el equilibrio es la palabra «exacto».

La palabra «exacto» contribuye a contrapesar la impresión de otras palabras como «libre» y «cómodo». Estos términos sugieren que la cualidad sin nombre es, de alguna manera, inexacta. Y en verdad es suelta, fluida y relajada. Pero jamás inexacta. Las fuerzas de una situación dada son fuerzas reales. No es posible soslayarlas. Si la adaptación a las fuerzas no es perfectamente exacta, no puede haber comodidad ni libertad, dado que las pequeñas fuerzas que han quedado atrás siempre operarán de manera tal que harán fracasar el sistema.

Supongamos que trato de hacer una mesa en mi jardín, para los mirlos. En invierno, cuando el suelo esté cubierto de nieve y los mirlos anden escasos de alimentos, yo les pondré comida sobre la mesa. Construyo la mesa y sueño con las bandadas de mirlos que acudirán en tropel cuando caiga la nieve.

Pero no es tan fácil construir una mesa que funcione realmente. Las aves siguen sus propias leyes y si no las comprendo, no acudirán.

Si pongo la mesa demasiado baja, los mirlos no descenderán hasta ella porque no les gusta acercarse demasiado al suelo. Si es demasiado alta o está demasiado expuesta, el viento no les permitirá posarse en ella. Si se encuentra cerca de un tendedero y sopla el viento, les asustará la cuerda en movimiento. De hecho, la mayoría de los lugares en donde puedo poner la mesa no funcionan.

Aprendo lentamente que los mirlos tienen un millón de fuerzas sutiles que rigen su comportamiento. Si no comprendo esas fuerzas no puedo hacer nada, sencillamente, para que la mesa cobre vida. En tanto la disposición de la mesa sea inexacta, mi imagen de los mirlos congregados para comer alrededor de la mesa es una mera ilusión. Para dar vida a la mesa debo tomar en serio esas fuerzas y colocarla en una posición perfectamente exacta.

Y, sin embargo, la palabra «exacto» no la describe correctamente.

No contiene una sensación de libertad y recuerda demasiado otras cosas que son exactas en un sentido totalmente distinto.

Por lo general, cuando decimos que algo es exacto, queremos decir que se ajusta perfectamente a alguna imagen abstracta. Si corto un cuadrado de cartón y lo hago perfectamente exacto, significa que lo he hecho perfectamente cuadrado: sus lados son exactamente iguales y sus ángulos tienen exactamente noventa grados. He reproducido perfectamente una imagen.

El significado que doy aquí a la palabra «exacto» es casi su contrario. Algo que posee la cualidad sin nombre nunca se ajusta exactamente a una imagen. Lo exacto es la adaptación a las fuerzas que contiene. Pero esta actitud requiere que sea suelto y fluido en su forma.

Una expresión que va mucho más a fondo que la palabra «exacto» es «carente de yo».

Cuando un lugar es inerte o irreal, casi siempre hay detrás una mente rectora. El lugar está tan lleno de la voluntad de su hacedor que no hay cabida para su propia naturaleza.

Piensa, por contraste, en la decoración de un viejo banco; pequeños corazones tallados, simples orificios practicados mientras montaban el banco: pueden carecer de yo.

No están dispuestos según un plan. Son libres y sueltos, aparecen en todos los sitios donde había espacio. En la decoración no hay nada artificial, nada forzado. El banco no pretende expresar la personalidad de su creador. Todo es tan natural que parece como si el banco mismo lo hubiera pedido y el tallista hubiese cumplido sus deseos.

Sin embargo, aunque el viejo banco y su tallista puedan carecer de yo, esta expresión no es del todo acertada.

No significa, por ejemplo, que quien lo hizo dejara fuera su persona. Formaba parte de su persona el hecho de que le gustara el banco y de que quisiera tallarle corazones. Quizá lo hizo para su amada.

Es perfectamente posible hacer algo que posea la cualidad sin nombre y, al mismo tiempo, refleje tu personalidad. Tu persona, tus simpatías y antipatías son, en sí mismas, fuerzas de tu jardín y éste debe reflejar esas fuerzas así como refleja las otras fuerzas que hacen crecer las hojas y trinar a los pájaros.

Pero si empleas la palabra «yo» para referirte al centro del carácter de una persona, la idea de hacer algo carente de yo puede dar la impresión de que quieres borrar completamente a esa persona. Éste no es el significado de la expresión y en consecuencia ésta no es del todo acertada.

Una última palabra que puede contribuir a la captación de la cualidad sin nombre es la palabra «eterno».

Todas las cosas, las personas y los lugares que poseen la cualidad sin nombre ingresan en el reino de lo eterno.

Algunos son eternos en un sentido casi literal; son tan fuertes, tan equilibrados, tan fervientemente autoconservadores, que no es fácil alterarlos: son casi imperecederos. Otros sólo alcanzan la cualidad durante un instante y luego vuelven a caer en el estado inferior, donde imperan las contradicciones internas.

La palabra «eterno» describe ambos grupos, pues en el instante en que poseen esta cualidad ingresan en el reino de la verdad eterna. En ese momento en que están libres de contradicciones internas ocupan su lugar en el orden de cosas que está fuera del tiempo.

Una vez vi un sencillo estanque de peces en una aldea japonesa, que quizás era eterno.

Lo hizo un granjero para su granja. El estanque era un simple rectángulo de alrededor de un metro ochenta y cinco de ancho y dos cuarenta y cinco de largo, con un sencillo sistema de irrigación. En un extremo, colgaba sobre el agua una mata de flores. En el otro, debajo del agua, había un círculo de madera cuya parte más alta se encontraba a unos treinta centímetros por debajo de la superficie del agua. En el estanque había ocho enormes carpas viejas, de aproximadamente cincuenta centímetros de largo, de color naranja, oro, púrpura y negro: la más vieja llevaba allí ochenta años. Los ocho peces nadaban lenta, muy lentamente en círculos... a menudo en el interior del redondel de madera. El mundo entero estaba contenido en ese estanque. Todos los días el granjero se sentaba unos minutos frente al estanque. Yo estuve allí un solo día y me dediqué a contemplarlo toda la tarde. Aun ahora me es imposible recordarlo sin que se me llenen los ojos de lágrimas. Aquellos viejos peces habían estado nadando muy lentamente en el estanque durante ochenta años. Concordaba hasta tal punto con la naturaleza de

los peces, de las flores, de las aguas y de los granjeros, que se había sustentado a sí mismo durante todos esos años, repitiéndose incesantemente, siempre diferente. No puede alcanzarse ningún grado de plenitud ni de realidad más allá de ese simple estanque.

Y, sin embargo, al igual que todas las demás palabras, ésta confunde más de lo que explica.

Insinúa una cualidad religiosa. La insinuación es acertada. Produce la impresión de que la cualidad que posee ese estanque es misteriosa, pero no lo es. Está por encima de todo lo corriente. Lo que la hace eterna es su carácter corriente. La palabra «eterno» no puede captar eso.

Y así ves que, a pesar de todos los esfuerzos por dar nombre a esta cualidad, no existe un nombre que la exprese.

Imagina la cualidad sin nombre como un punto y cada una de las palabras que hemos propuesto como una elipse. Cada elipse incluye ese punto. Pero cada elipse abarca también muchos otros significados distantes de ese punto.

Puesto que toda palabra es siempre una elipse... toda palabra será siempre demasiado difusa, demasiado vaga, de alcance demasiado amplio para referirse sólo y exactamente a la cualidad que es el punto. Ninguna palabra puede llegar a captar la cualidad sin nombre porque la cualidad es demasiado específica y las palabras demasiado amplias. Y, sin embargo, es la cualidad más importante que existe en cualquier persona o cualquier cosa.

No se trata sólo de la simple belleza de la forma y el color. Esto el hombre puede lograrlo sin hacer naturaleza. No se trata únicamente de la adecuación al objeto. El hombre también puede lograrlo sin hacer naturaleza. Y no sólo se trata de la cualidad espiritual de una bella música o de una serena mezquita, cualidad que proviene de la fe. El hombre también puede lograrlo sin hacer naturaleza.

La cualidad sin nombre incluye estas cualidades más tiernas y sencillas. Pero al mismo tiempo es tan corriente que de alguna manera nos recuerda lo efímero de nuestra vida.

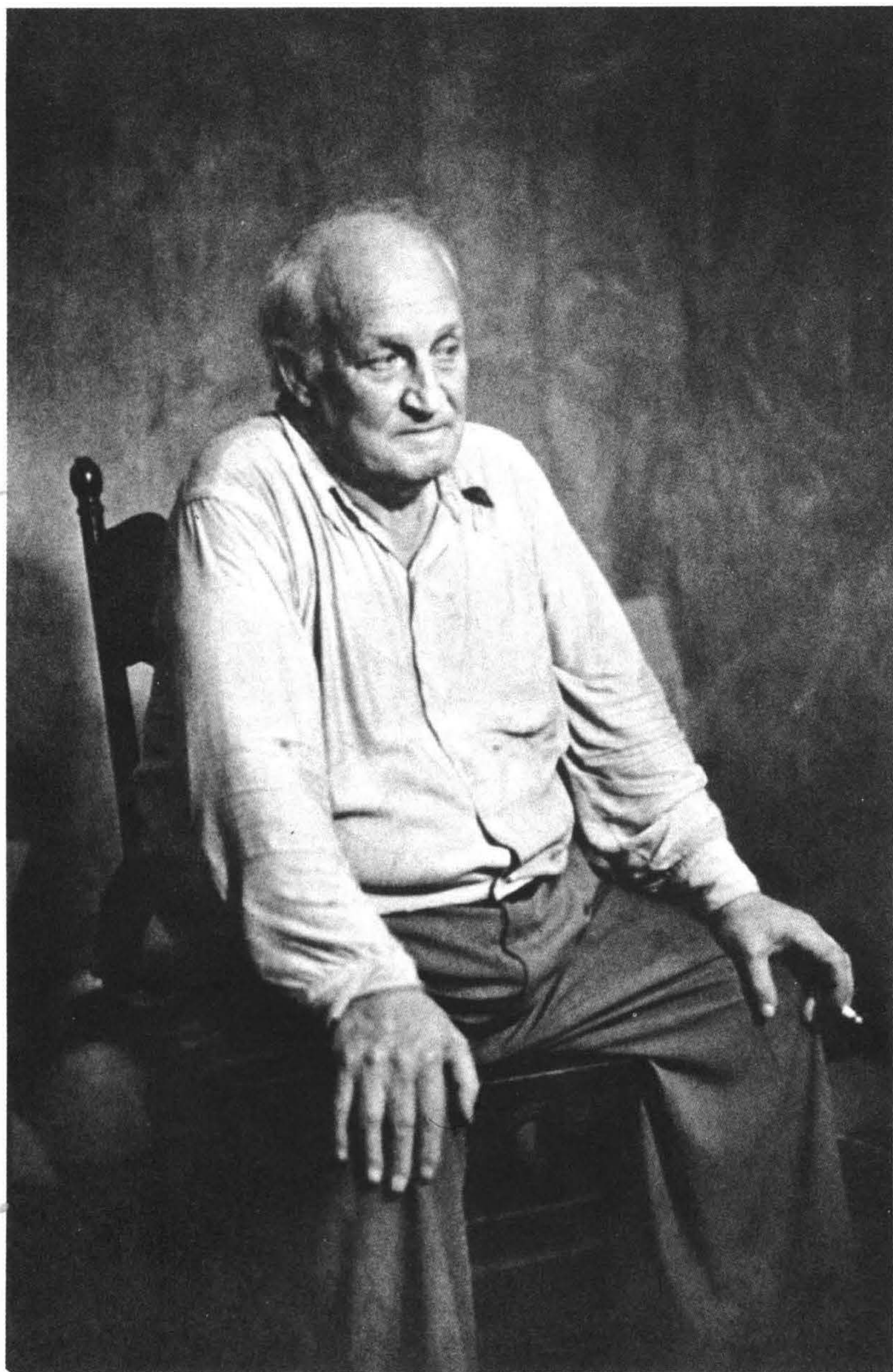
Se trata de una cualidad levemente amarga.

3. Estar vivo

La búsqueda que de esta cualidad hacemos en nuestras propias vidas es la búsqueda central de toda persona y la esencia de la historia individual de cada persona. Es la búsqueda de aquellos momentos y situaciones en que estamos más vivos.











Ahora sabemos cómo es la cualidad sin nombre en tanto emoción y carácter. Pero hasta el momento no hemos visto concretamente esta cualidad en ningún sistema más amplio que un árbol, un estanque, un banco. No obstante, puede estar presente en cualquier cosa: en edificios, animales, plantas, ciudades, calles, en el desierto... y en nosotros mismos. Sólo comenzaremos a entenderla concretamente en estos fragmentos más amplios del mundo cuando la comprendamos en nosotros mismos.

Es, por ejemplo, la sonrisa arisca de los gitanos que danzan en los caminos.

El ala ancha de un sombrero como brazos extendidos, abiertos al mundo, confiados, enormes... Un niño que abraza la hierba... El sólido y atrincherado reposo del anciano que enciende un cigarrillo: una mano sobre la rodilla, sólida, en actitud de descanso, aguardando, escuchando.

En nuestra vida, esta cualidad sin nombre es lo más precioso que tenemos.

Y soy libre en la medida que poseo esta cualidad.

Un hombre es libre en ese instante en el que ves en él cierta sonrisa y sabes que es él mismo y que se siente perfectamente cómodo consigo mismo. Imagínalo, quizá, con un sombrero de alas anchas, los brazos abiertos en gesto expansivo, tal vez cantando y, por un instante, ajeno a todo salvo a lo que está en su interior y a su alrededor en ese preciso segundo.

Esta libertad desatada, esta pasión, irrumpe en nuestra vida en el instante en el que nos abandonamos.

Es el momento en que todas nuestras fuerzas pueden moverse libremente en nuestro interior. En la naturaleza esta cualidad es casi automática, pues no hay imágenes que interfieran los procesos naturales

del hacer. Pero en todas nuestras creaciones existe la posibilidad de que las imágenes interfieran el orden natural y necesario de una cosa. Y esta forma en que las imágenes distorsionan las cosas que hacemos está, sobre todo, en nosotros mismos. Porque nosotros mismos somos, como nuestras obras, el producto de nuestra propia creación. Y sólo somos libres y poseemos la cualidad sin nombre cuando renunciamos a las imágenes que guían nuestras vidas.

Empero, todos experimentamos el temor a abandonarnos. El temor a ser exactamente lo que uno es, a dejar que las fuerzas fluyan en libertad, a dejar que la configuración de la propia persona se adapte auténticamente a esas fuerzas.

Nuestro abandono será rígido en tanto tengamos las mismas ideas y opiniones acerca de nosotros que hacen que nos aferremos demasiado estrechamente a nuestras imágenes de cómo vivir y contener dichas fuerzas.

Mientras permanezcamos así contenidos habrá una rigidez en la boca, una tensión nerviosa en los ojos, algo duro y quebradizo en la forma de andar, en la forma de movernos.

Y, sin embargo, es imposible estar vivo sin abandonarse. Los estereotipos son reducidos: existen configuraciones muy diferentes. La infinita variedad de gente real, con sus fuerzas amplias y totalmente distintas, requiere una gran creatividad para encontrar la resolución de la persona. Al encontrar la verdadera resolución uno debe estar libre, sobre todo, de estereotipos.

La extraordinaria película Ikiru *—Vivir— lo describe en la vida de un anciano.*

El hombre permaneció durante treinta años detrás de un mostrador, evitando que ocurrieran cosas. Entonces se entera de que morirá de cáncer de estómago en el plazo de seis meses. Intenta vivir y buscar placeres que en el fondo no representan nada para él. Finalmente, salvando infinidad de obstáculos, participa en la creación de un parque en un sórdido arrabal de Tokyo. Ha perdido el miedo porque sabe que morirá; trabaja, trabaja y trabaja sin cesar, pues ya no teme a nada ni a nadie. Ya no tiene nada que perder, de modo que en ese breve plazo gana todo. Después, muere en medio de la nieve, balanceándose en un columpio del parque que ha hecho, cantando.

Cada uno de nosotros vive más plenamente «en la cuerda floja», cara a cara con la muerte, atreviéndose a hacer aquello mismo que el temor nos impide hacer.

Hace unos años, una familia de equilibristas sufrió una terrible caída de la cuerda, en medio del espectáculo. Excepto el padre de la familia, que sólo se quebró las piernas, los demás murieron o quedaron mutilados. Pese a haber perdido a sus hijos en el accidente, pocos meses después el hombre volvió a trabajar en el circo, otra vez en la cuerda floja.

En una entrevista alguien le preguntó cómo se animaba a hacerlo después de haber sufrido tan terrible accidente. El equilibrista respondió: «La cuerda floja, eso es vida... todo el resto es espera».

Naturalmente, para la mayoría de nosotros no es tan literal.

El temor que nos impide ser nosotros mismos, ser esa persona única en el mundo, cobrar vida... puede ser nada más que el miedo a renunciar a la imagen de determinado trabajo, a la imagen de cierto tipo de vida familiar.

Un hombre puede ser tan libre al encender un cigarrillo como el equilibrista que bailaba en la cuerda floja. Otro viajando con los gitanos. Un pañuelo en la cabeza, una caravana amarilla tirada por caballos detenida en un campo; un conejo que burbujea en la hoguera junto a la caravana y tú lamiendo y chupando tus dedos mientras comes el guiso de conejo.

Tiene que ver, sobre todo, con los elementos.

El viento, la llovizna; vas sentado en la parte de atrás de un viejo camión que traslada ropa y canastos llenos mientras cae la suave lluvia y ríes, acurrucado bajo un chal para evitar mojarte, pero mojándote. Comes una hogaza de pan en pedazos, con trozos de queso toscamente cortados con un hacha pequeña que yace en un rincón; flores rojas que brillan bajo la lluvia a los costados del camino; golpes en la ventanilla del camión para gritar una broma.

Nada que guardar, nada que perder. Ninguna posesión, ninguna seguridad, ninguna inquietud por las posesiones y ninguna inquietud por la seguridad: en este estado es posible hacer exactamente lo que quieres sentir y nada más; no hay temores ocultos, ni moral, ni reglas, ni notas calladas de reserva, ni sentido sutil de preocupación por la forma de lo que hace la gente a tu alrededor, y sobre todo ninguna preocupación por lo que tú mismo eres, ningún miedo sutil al ridículo de otros, ninguna sutil sucesión de temores que pueda relacionar la menor trivialidad con la bancarrota y la pérdida del amor y la pérdida de los amigos y la muerte, ni corbatas, ni trajes, ni elementos exteriores de majestad. Sólo la risa y la lluvia.

Y ocurre cuando tus fuerzas interiores están resueltas.

Y cuando las fuerzas de una persona están resueltas, esto nos hace sentir cómodos, porque sabemos —a través de algún sexto sentido— que no acecha soterradamente ninguna otra fuerza inesperada. Esa persona actúa de acuerdo con la naturaleza de las situaciones en que se encuentra, sin distorsionarlas. En su conducta no hay imágenes que la guíen ni fuerzas ocultas: es libre, sencillamente. En consecuencia, nos sentimos relajados y en paz a su lado.

Naturalmente, en la práctica ignoramos a menudo qué son nuestras fuerzas internas.

Durante meses, durante años, actuamos de cierta manera, sin saber si somos libres o no, dudando, sin tener siquiera la certeza de en qué momento estamos satisfactoriamente resueltos y en qué momento no.

No obstante, existen esos secretos instantes especiales en nuestra vida en que sonreímos inesperadamente... en que todas nuestras fuerzas están resueltas.

Con frecuencia una mujer es capaz de descubrir estos momentos en nosotros mejor que un hombre, mejor incluso que nosotros mismos. Cuando conocemos esos momentos, cuando sonreímos, cuando nos abandonamos, cuando no estamos en guardia, son los momentos en que se muestran nuestras fuerzas más importantes. Sea lo que fuere lo que estás haciendo en ese instante, aférrate a ello, repítelo... pues esa cierta sonrisa es el mejor conocimiento que tenemos de lo que son nuestras fuerzas ocultas y dónde residen y cómo pueden ser liberadas.

No podemos tener conciencia de estos momentos preciosos mientras están ocurriendo.

De hecho, la mirada desviada que origina el esfuerzo consciente por alcanzar esta cualidad —o por ser libre o por ser cualquier otra cosa— siempre la anulará.

La alcanzamos en cambio cuando nos olvidamos por completo de nosotros mismos: quizá bromeando con los amigos, o nadando mar adentro, o sencillamente caminando, o tratando de terminar algo a última hora de la noche en una mesa, rodeados de amigos, con el cigarrillo adherido al labio inferior, los ojos fatigados, la mente seriamente concentrada.

En mi propia vida estos momentos... sólo los reconozco ahora, en retrospectiva.

No obstante, todos conocemos por experiencia la sensación que crea en nosotros esta cualidad.

La experimentamos cuando somos más justos, más rectos, cuando estamos más tristes y más alegres.

Y por tal razón cada uno de nosotros también puede reconocer esta cualidad cuando está contenida en edificios.

Podemos identificar ciudades y edificios, calles y jardines, arriates de flores, sillas, mesas, manteles, botellas de vino, bancos de

jardín y pilas de cocina que poseen esta cualidad... preguntándonos sencillamente si son como nosotros cuando somos libres.

Sólo necesitamos preguntarnos a nosotros mismos qué lugares, qué ciudades, qué edificios, qué habitaciones nos han hecho sentir así... cuáles poseen ese aliento de repentina pasión que nos susurra y nos hace recordar los momentos en que fuimos nosotros mismos.

Y la relación entre ambas —entre esta cualidad en nuestra propia vida y la misma cualidad en nuestro entorno— no es meramente una analogía o una similitud. Cada una crea la otra.

Los lugares que poseen esta cualidad invitan a la misma a cobrar vida en nosotros. Y cuando poseemos esta cualidad en nosotros solemos hacerle cobrar vida en ciudades y edificios que ayudamos a construir. Se trata de una cualidad generadora, autosustentadora y autoconservadora. Es la cualidad de la vida. Y debemos buscarla por nuestro propio bien en nuestro entorno, con el simple propósito de poder cobrar vida nosotros mismos.

Éste es el hecho científico central de todo lo que sigue.

4. Patrones de acontecimientos

Con el propósito de definir esta cualidad en edificios y ciudades, debemos comenzar por comprender que todo lugar adquiere su carácter a partir de ciertos patrones de acontecimientos que allí ocurren.










Aux ARMES



Sabemos cómo es la cualidad sin nombre de nuestras propias vidas.

Como veremos en los próximos capítulos, esta cualidad sólo puede cobrar vida en nosotros si existe en el interior del mundo del que formamos parte. Sólo podemos estar vivos en la medida en que los edificios y las ciudades que habitamos estén vivos. La cualidad sin nombre es circular: existe en nosotros cuando existe en nuestros edificios y sólo existe en nuestros edificios cuando nosotros la poseemos.

Para comprenderlo claramente debemos reconocer en primer lugar que lo que es una ciudad o un edificio está gobernado, sobre todo, por lo que allí ocurre.

Lo expreso en el sentido más general.

Actividades, acontecimientos, fuerzas, situaciones, el rayo que cae, un pez muere, el agua fluye, los amantes riñen, un pastel se quema, los gatos se persiguen, un colibrí se posa en mi ventana, pasan los amigos, mi coche se estropea, un encuentro amoroso, nacen niños, los abuelos se quedan sin un céntimo...

Mi vida está compuesta por episodios como éstos.

La vida de toda persona, de todo animal, de toda planta, es decir, de cualquier criatura, está compuesta por episodios similares.

El carácter de un lugar, entonces, le es dado por los episodios que allí ocurren.

Aquellos de nosotros que nos interesamos por los edificios solemos olvidar con demasiada facilidad que toda la vida y el alma de un lugar, que todas nuestras experiencias en él, no dependen sencillamente del medio ambiente físico, sino de los patrones de acontecimientos que allí experimentamos.

¿Qué es Lima? ¿Qué es lo más memorable de Lima? Comer anticuchos en la calle: pequeños trozos de corazón de vaca pinchados en palillos, hechos al carbón y con salsa picante; las oscuras calles de Lima mal iluminadas, pequeños carros con el fuego parpadeante de las brasas ardientes, los rostros de los vendedores, las figuras borrosas reunidas alrededor para gustar los corazones de vaca.

O Ginebra: castañas calientes en pequeñas bolsas de papel que nos entibian las manos, comidas en medio de la bruma otoñal.

Y la costa de California: el impacto de las olas, el silbido de la espuma, alguien de pie sobre una roca mientras el agua sisea, corre, se precipita a través de la arena húmeda hasta la roca antes de volver a romper.

Lo mismo ocurre a puertas cerradas. Piensa en una habitación amplia con enormes ventanas y una gran chimenea vacía; una habitación completamente desnuda, sin muebles, excepto un caballete y una silla: el estudio de Picasso. ¿No surge todo esto de las situaciones, de las fuerzas liberadas por la configuración de los acontecimientos?

O una reunión alrededor de la mesa de la cocina: la gente bebe, cocina junta, bebe vino, come uvas, junta prepara un guiso de ternera y vino y ajo y tomates que lleva cuatro horas cocinar... y mientras se cocina bebemos y luego, por último, lo comemos.

Y el tipo de momento que más recordamos: las velas parpadeantes del árbol de Navidad, el tintineo de la campanilla, los críos que aguardan hora a hora, al otro lado de la puerta, espiando a través de la rendija y finalmente arremetiendo, cuando oyen el repique de esa pequeña campana y ven allí el árbol iluminado con cincuenta velas blancas y rojas que arden, y el olor a agujas de pino chamuscadas donde una ramita se prendió fuego mientras se encendían las velas.

Y el proceso de fregar el suelo apretando las rígidas cerdas del cepillo, y el cubo con agua, las tablas del suelo con algunas astillas y el olor a jabón que penetra la madera.

O decir adiós en un tren asomado a la ventanilla, un saludo con la mano, un beso cuando el tren arranca, alguien corre por el andén...

O una caminata dominguera, una familia que avanza por el camino de a dos y de a tres, empujando quizás al niño más pequeño mientras los demás se retrasan para mirar las ranas y un viejo zapato.

Estos patrones de acontecimientos que crean el carácter de un lugar no son, necesariamente, acontecimientos humanos.

El brillo del sol en el alféizar de la ventana, el viento que sopla en la hierba, también son acontecimientos... nos afectan tanto como los acontecimientos sociales.

Cualquier combinación de acontecimientos que tengan relación con nuestra vida —una influencia física sobre nosotros— afecta nuestra vida.

Por ejemplo, frente a mi casa corre el lecho de un cauce excavado en la piedra, que se llena cada vez que llueve. Se trata de una situación que ejerce un efecto poderoso sobre el carácter del entorno, pero no es una situación humana.

Compara el poder y la importancia de estos acontecimientos con los otros aspectos puramente geométricos del entorno, por los que se interesan los arquitectos.

Compara, por ejemplo, dos formas de incluir agua en un edificio.

Supón, por un lado, que hay un estanque reflector en la parte exterior de tu vivienda... sin otro propósito que el de reflejar el cielo.

Supón, por otro lado, que en el exterior de tu vivienda hay un curso de agua y un pequeño bote de remos, donde puedes estar, remar, nadar, luchar contra la corriente...

¿Cuál de estas dos formas de incluir agua es más significativa para el edificio? La del bote de remos, naturalmente, porque altera la totalidad de la experiencia del edificio.

Lo que se imprime en nuestras vidas es la acción de estos momentos, la gente que de ellos participa y las situaciones peculiares que surgen.

La vida de una casa o de una ciudad no está dada directamente por la forma de sus edificios ni por los ornamentos y los planos... está dada por la cualidad de los acontecimientos y las situaciones que allí encontramos. Siempre es nuestra situación la que nos permite ser lo que somos.

Lo que nos hace posible estar vivos es la gente que nos rodea y las formas más corrientes en que nos reunimos con ella, la forma de estar con ella; en síntesis, las formas de ser que existen en nuestro mundo.

Sabemos entonces que lo que cuenta en un edificio o en una ciudad no es únicamente su forma exterior, su geometría física, sino los acontecimientos que allí tienen lugar.

Lo que constituye la totalidad son los acontecimientos que ocurren en ese sitio: los acontecimientos humanos dados por las situaciones que se repiten, los acontecimientos mecánicos, el paso de los trenes, la caída del agua, el lento agrietarse de las estructuras, el crecimiento de la hierba, el derretimiento de la nieve, la oxidación del hierro, el florecimiento de las rosas, el calor de un día de verano, cocinar, hacer el amor, jugar; y no sólo los acontecimientos de nosotros mismos sino de los animales, de las plantas, incluso de los procesos inorgánicos.

Naturalmente, algunos acontecimientos sólo se producen una vez en la vida y otros más a menudo, algunos de ellos con mucha frecuencia. Pero aunque es verdad que un acontecimiento singular puede en ocasiones cambiar completamente nuestra vida o dejar su marca en nosotros, en general no es exagerado decir que el carácter global de nuestra vida está dado por los acontecimientos que se repiten una y otra vez.

De igual manera, en un sentido general es verdad que cualquier sistema, cualquier aspecto de la vida de una parte del mundo está esencialmente gobernado por las situaciones, humanas o no humanas, que allí se repiten.

El carácter de un edificio o de una ciudad está dado, esencialmente, por los acontecimientos que ocurren con mayor frecuencia en esos lugares.

Un campo de hierba recibe su carácter, esencialmente, de los acontecimientos que en él se repiten millones y millones de veces. La germinación de la semilla, el silbido del viento, la floración de la hierba, el movimiento de los gusanos, la incubación de los insectos...

Un coche recibe su carácter de los acontecimientos que en él tienen lugar: el rodar de las ruedas, el movimiento de los pistones en los cilindros, el vaivén limitado del volante y el eje cuando cambia de dirección...

El carácter de una familia está dado por los acontecimientos específicos que en ella ocurren: los intercambios de afecto, los besos, el desayuno, los tipos de discusiones que se repiten, la forma en que se resuelven estas discusiones, la idiosincrasia de sus miembros tanto global como individualmente, lo que nos hace amarlos...

Y exactamente lo mismo se aplica a la vida individual de cualquier persona.

Si considero mi vida francamente, veo que está gobernada por un mundo muy reducido de patrones de acontecimientos en los que participo repetidas veces.

Estar en la cama, ducharme, desayunar en la cocina, sentarme a escribir en mi estudio, pasear por el jardín, cocinar y comer nuestro almuerzo común en mi despacho con mis amigos, ir al cine, llevar a mi familia a comer a un restaurante, tomar una copa en la casa de un amigo, conducir por la autopista, acostarme otra vez. Hay unos pocos acontecimientos más.

Sorprendentemente, hay muy pocos patrones de acontecimientos en la forma de vida de una persona, quizá no más de una docena.

Analiza tu propia vida y lo comprobarás. Al principio resulta chocante observar que tenemos a nuestra disposición tan pocos patrones de acontecimientos.

No se trata de que yo quiera más. Pero cuando veo cuán pocos son, comienzo a comprender el enorme efecto que tan pocos patrones tienen sobre mi vida, sobre mi capacidad de vivir. Si estos pocos patrones son buenos para mí, puedo vivir bien. Si son malos, no podré.

Naturalmente, los patrones corrientes de acontecimientos varían considerablemente de persona a persona, de cultura a cultura.

Para un adolescente de la escuela secundaria de Los Angeles, sus situaciones incluyen haraganear en el pasillo con otros chicos, ver televisión, ir en coche con su chica a un restaurante de servicio en el automóvil, beber Coca-Cola y comer hamburguesas. Si pensamos en una anciana de una aldea montañesa europea, veremos que sus

situaciones abarcan entre otras cosas fregar el umbral de la puerta de su casa, encender un cirio en la iglesia local, ir al mercado a comprar verdura fresca, caminar ocho kilómetros a través de las montañas para visitar a su nieto.

Cada ciudad, cada barrio, cada edificio, posee un conjunto específico de patrones de acontecimientos según su cultura predominante.

Cualquier persona puede modificar sus situaciones inmediatas. Tiene la posibilidad de mudarse, de cambiar de vida, etcétera. En casos excepcionales puede modificar casi totalmente sus situaciones. Pero no es posible ir más allá de los límites de la acumulación de acontecimientos y patrones de acontecimientos que nuestra cultura pone a nuestra disposición.

Tenemos una visión, entonces, de que nuestro mundo tiene una estructura en el simple hecho de que ciertos patrones de acontecimientos —tanto humanos como no humanos— se repiten y explican, fundamentalmente, la mayor parte de los acontecimientos que allí tienen lugar.

Nuestras vidas individuales están compuestas por ellos... lo mismo que nuestras vidas grupales... ellos son las reglas a través de las cuales nuestra cultura se conserva y se mantiene viva, y somos seres de nuestra cultura estructurando nuestras vidas a partir de estos patrones de acontecimientos...

No existe ningún aspecto de nuestras vidas que no esté gobernado por estos patrones de acontecimientos. Y si la cualidad sin nombre puede llegar a penetrar nuestras vidas, es evidente que depende por entero de la naturaleza específica de estos patrones de acontecimientos que componen nuestro mundo.

Es indudable que el mundo tiene una estructura, precisamente porque estos patrones de acontecimientos que se repiten están siempre anclados en el espacio.

No puedo imaginar un patrón de acontecimientos sin imaginar un lugar en el que éstos ocurran. No puedo pensar en dormir sin imaginarme durmiendo *en algún sitio.* Naturalmente, puedo imaginarme durmiendo en muchos sitios diferentes... pero cualquiera de esos lugares tienen como mínimo algunas características geométricas físicas en común. Y no puedo pensar en ese lugar sin saber o imaginar qué ocurre allí. No puedo pensar en un dormitorio sin imaginar la cama, hacer el amor, dormir, quizá vestirme, despertar... desayunar en la cama...

Consideremos por ejemplo el patrón de acontecimientos que podríamos denominar «ver pasar el mundo».

Estamos, tal vez en posición levemente elevada, en el pórtico o en las gradas de un parque, o en la terraza de una cafetería, con un lugar más o menos protegido, resguardado y parcialmente privado a nuestras espaldas, mirando hacia un lugar más público, viendo pasar el mundo.

No puedo separar este acto del pórtico en el que tiene lugar.

La acción y el espacio son indivisibles. La acción se apoya en el tipo de espacio. El espacio apoya este tipo de acción. Ambos forman una unidad, un patrón de acontecimientos en el espacio.

Lo mismo ocurre en una barbería. En el interior hay barberos, clientes sentados en hilera a un costado, filas de sillas para cortes de pelo ampliamente separadas, frente a los espejos; el barbero charla ociosamente mientras te corta el pelo rodeado de frascos de pomadas; hay un secador sobre la mesa, un cuenco para enjuages, de la pared cuelga un suavizador para asentar las navajas... También en este caso la actividad y su espacio físico son una unidad. No es posible separarlos.

Una cultura siempre define sus patrones de acontecimientos con referencia a los nombres de los elementos físicos del espacio que son «corrientes» en esa cultura.

Si revisas los patrones de acontecimientos que he mencionado, verás que cada uno de ellos está casi totalmente definido por el carácter específico del lugar en que ocurre.

La barbería, el pórtico, la ducha, el estudio con su escritorio, el jardín con su sendero, la cama, la mesa del almuerzo compartido, el cine, la autopista, el pasillo de la escuela secundaria, el televisor, el restaurante con servicio en el automóvil, el umbral de la puerta, el candelabro de la iglesia, el mercado con sus puestos de verdura, la senda en la montaña. Cada uno de estos elementos define un patrón de acontecimientos.

Y la mera lista de elementos típicos de una población dada nos habla de la forma de vida de sus habitantes.

Si piensas en Los Angeles, pensarás en autopistas, en restaurantes al aire libre, suburbios, aeropuertos, gasolineras, centros comerciales, piscinas, hamburguesas en platos combinados, aparcamientos, playas, carteles, supermercados, casas unifamiliares, patios delanteros, semáforos...

Si piensas en una ciudad medieval europea, pensarás en la iglesia, la plaza del mercado, la plaza mayor, el muro que rodea la ciudad, las puertas de la ciudad, estrechas y serpenteantes calles, hileras de casas colindantes, cada una de ellas habitada por una familia ampliada, tejados, callejuelas, herreros, tabernas...

En cada uno de los casos, la simple lista de elementos es intensamente sugerente. Los elementos no son piezas muertas de arquitectura y edificios... cada uno de ellos contiene toda una vida en relación con él. Los nombres de los elementos nos hacen imaginar y recordar lo que hace la gente en esos elementos y cómo es la vida en un entorno que posee tales elementos.

Esto no significa que el espacio cree acontecimientos ni que los provoque.

Por ejemplo, en una ciudad moderna el patrón espacial concreto de una acera no «provoca» los tipos de comportamiento humano que allí ocurren.

Lo que tiene lugar es mucho más complejo. La gente que ocupa la acera —limitada por su cultura— sabe que el espacio del que participa es una acera y lleva el patrón de una acera en la mente como parte de su cultura. Es este patrón mental el que hace que la gente se comporte como se comporta en las aceras, no el aspecto puramente espacial, las paredes y los bordillos.

Por supuesto, esto significa que en dos culturas distintas la gente puede considerar de diferente manera las aceras, o sea que pueden tener diferentes patrones mentales... y en consecuencia actuarán de manera diversa en las aceras. Por ejemplo, en Nueva York una acera es sobre todo un lugar para caminar, codearse, moverse rápidamente. En Jamaica o en la India, una acera es un lugar para sentarse, conversar, quizá para tocar música e incluso para dormir.

No es correcto interpretar esto afirmando que las dos aceras son lo mismo.

Significa, sencillamente, que un patrón de acontecimientos no puede separarse del espacio de su acontecer.

Cada acera es un sistema unitario que incluye *tanto* el campo de las relaciones geométricas que define su geometría concreta *como* el campo de los actos y acontecimientos humanos con ella relacionados.

Así, cuando observamos que en una acera de Bombay la gente duerme o aparca coches... y que en Nueva York sólo se utiliza la acera para caminar, no es correcto interpretarlo como un único patrón de acera con dos usos diferentes. La acera de Bombay (espacio+acontecimientos) es un patrón; la acera neoyorquina (espacio+acontecimientos) es otro patrón. Se trata de dos patrones totalmente distintos.

Esta relación íntima entre patrones de acontecimientos y espacio es común en la naturaleza.

La palabra «arroyo» describe un patrón de espacio físico y al mismo tiempo un patrón de acontecimientos.

No separamos el lecho de la corriente. En nuestras mentes no existe una distinción entre el lecho, sus márgenes, su configuración serpenteante en la tierra y el fluir de las aguas, el crecimiento de las plantas, los peces nadando.

De igual manera, los patrones de acontecimientos que gobiernan la vida de edificios y ciudades no pueden separarse del espacio en que ocurren.

Cada uno es una cosa viviente, un patrón de acontecimientos en el espacio, lo mismo que un arroyo, una cascada, una fogata, una tormenta: algo que ocurre repetidas veces y es, precisamente, uno de los elementos con los que se hace el mundo.

Por lo tanto, es obvio que sólo podemos comprender estos patrones de acontecimientos si los consideramos en sí mismos elementos vivientes del espacio.

El que vive y respira es el espacio mismo; el espacio con su acera para caminar y codearse en Nueva York, el espacio que llamamos pórtico y que es el patrón de acontecimientos que también denominamos «ver pasar el mundo».

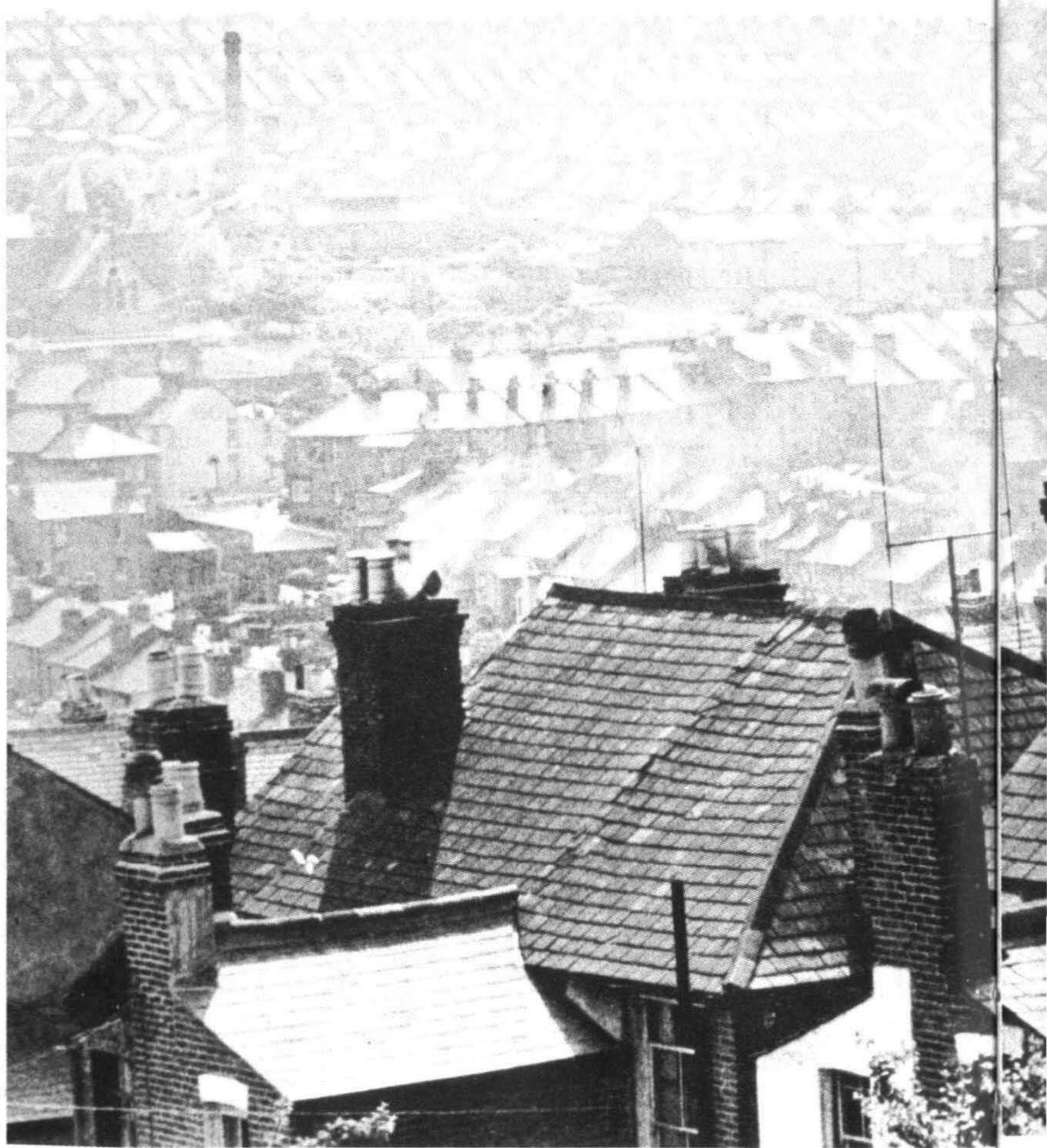
La vida que tiene lugar en un edificio o en una ciudad no está meramente anclada en el espacio, sino constituida a partir del espacio mismo.

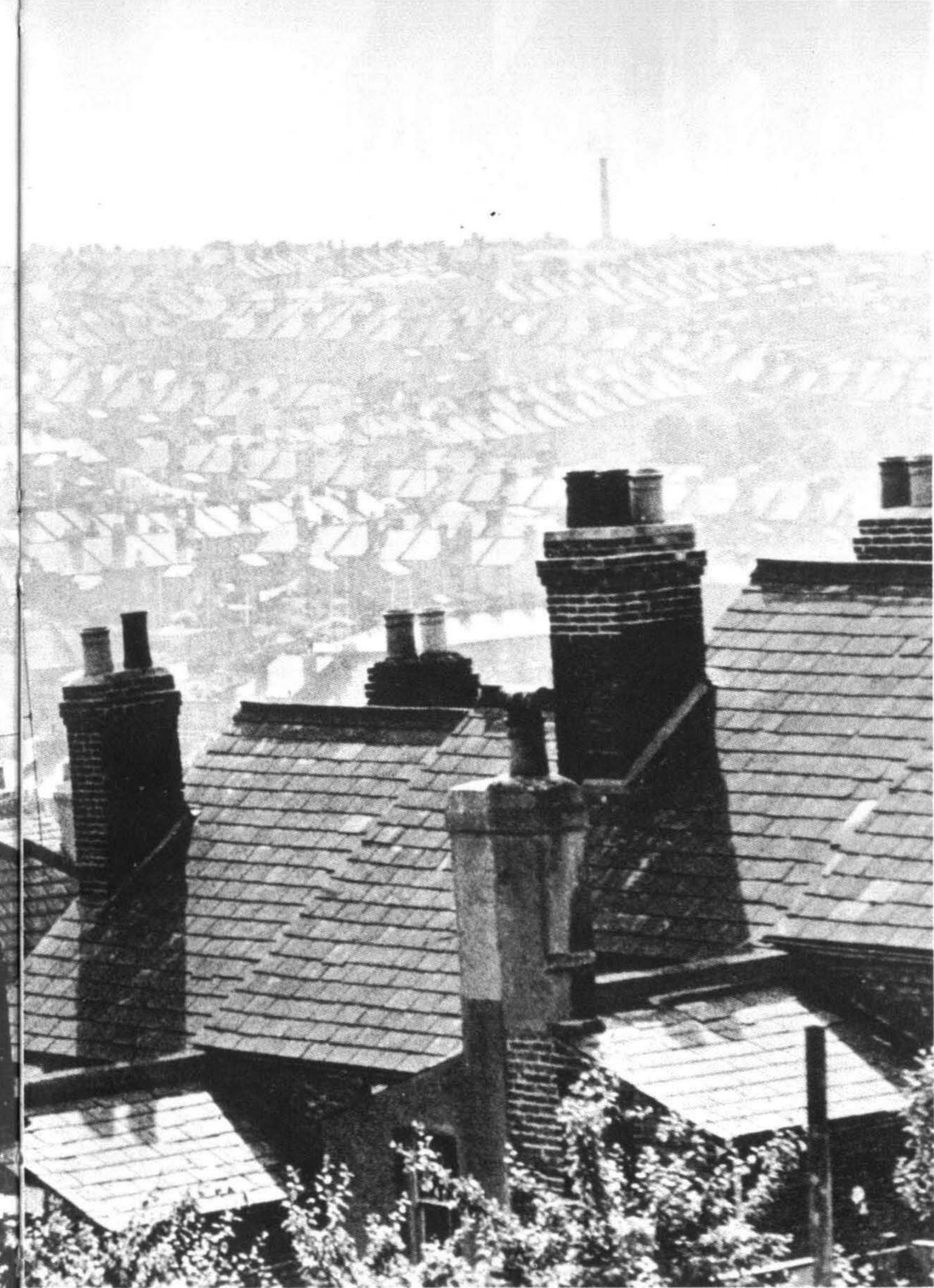
Dado que el espacio está compuesto por estos elementos vivientes, por estos patrones definidos de acontecimientos en el espacio, observamos que lo que a primera vista parece la geometría muerta que denominamos edificio o ciudad es, de hecho, algo vivo, un sistema viviente, una colección de patrones interactuantes y adyacentes de acontecimientos en el espacio, cada uno de los cuales repite una y otra vez ciertos acontecimientos, aunque siempre anclado por su lugar en el espacio. Si abrigamos la esperanza de comprender la vida que tiene lugar en un edificio o en una ciudad, debemos por lo tanto tratar de comprender la estructura del espacio mismo.

Ahora trataremos de encontrar una forma de comprender el espacio que produce sus patrones de acontecimientos en una forma completamente natural, con el propósito de aprehender los patrones de acontecimientos y el espacio como una unidad.

5. Patrones de espacio

Los patrones de acontecimientos siempre están relacionados con determinados patrones geométricos de espacio. Como veremos, cada edificio y cada ciudad surgen, en última instancia, de estos patrones de espacio: son los átomos y las moléculas con los que se levantan un edificio o una ciudad.











Ahora estamos listos para encarar el problema fundamental de un edificio o una ciudad: ¿De qué están hechos? ¿Qué es su estructura? ¿Qué es su esencia física? ¿Qué son los bloques de edificios de que se compone el espacio?

Sabemos que toda ciudad y todo edificio —capítulo 4— adquieren su carácter a partir de aquellos acontecimientos y patrones de acontecimientos que más se repiten allí, y que los patrones de acontecimientos están vinculados, de alguna manera, con el espacio.

No obstante, por el momento ignoramos qué aspecto del espacio es el que se correlaciona con los acontecimientos. No contamos con la imagen de un edificio o una ciudad que nos muestre cómo su estructura exterior evidente —su aspecto, su geometría física— se interrelaciona con estos acontecimientos.

Supongamos que quiero comprender la «estructura» de algo. ¿Qué significa exactamente eso?

Significa, por supuesto, que deseo hacer una imagen sencilla de ello, algo que me permita captarlo como totalidad.

También significa que, dentro de lo que cabe, quiero formar esa imagen sencilla con la menor cantidad posible de elementos. Cuantos menos elementos haya, más ricas serán las relaciones entre ellos, y en la estructura de dichas relaciones residirá una parte más amplia de la imagen.

Y por último espero, naturalmente, una imagen que me permita comprender los patrones de acontecimientos que siguen ocurriendo en la cosa cuya estructura busco. En otras palabras, espero encontrar una imagen o una estructura que, en un sentido sencillo y manifiesto, explique las propiedades exteriores, el patrón de acontecimientos de la cosa que estoy estudiando.

¿Qué es, entonces, la «estructura» fundamental de un edificio o de una ciudad?

En su sentido más burdo, a partir del último capítulo sabemos aproximadamente qué es la estructura de una ciudad o de un edificio.

Está compuesta por ciertos elementos concretos, y todos los elementos se relacionan con cierto patrón de acontecimientos.

A nivel geométrico vemos que ciertos elementos físicos se repiten incesantemente, dispuestos en una variedad casi infinita de combinaciones.

Una ciudad está formada por casas, jardines, calles, aceras, centros comerciales, tiendas, lugares de trabajo, fábricas, quizás un río, terrenos deportivos, aparcamientos...

Un edificio está formado por paredes, ventanas, puertas, habitaciones, techos, rincones, escaleras, huecos de escaleras, tiradores de puertas, terrazas, remates de superficies, tiestos... repetidos una y otra vez.

Una catedral gótica está formada por una nave central, naves laterales, la puerta oeste, el crucero, coro, ábside, deambulatorio, columnas, ventanas, contrafuertes, bóvedas, nervaduras, la tracería de las ventanas.

Una región metropolitana moderna de Estados Unidos está formada por zonas industriales, autopistas, distritos comerciales centrales, supermercados, parques, casas unifamiliares, jardines, viviendas de gran altura, calles, arterias, semáforos, aceras.

Cada uno de estos elementos tiene un patrón específico de acontecimientos con él relacionado.

Las familias que viven en las casas, los coches y los autobuses que ruedan en las calles, las flores que crecen en los tiestos, la gente que atraviesa puertas abriéndolas y cerrándolas, los semáforos que cambian, la gente que se reúne a escuchar misa los domingos en la nave de la catedral, las fuerzas que actúan sobre las bóvedas cuando el viento azota el edificio, la luz que se cuela a través de las ventanas, la gente que se sienta ante las ventanas de la sala a contemplar el paisaje...

Pero esta imagen del espacio no explica cómo —ni por qué— estos elementos se relacionan con patrones de acontecimientos definidos y bastante específicos.

¿Cuál es la relación entre una iglesia tomada como elemento y el patrón de acontecimientos que tiene lugar en la iglesia? Está muy bien decir que están relacionados, pero a no ser que encontremos algún tipo de sentido común en la relación, esta afirmación no explica nada.

Sin duda no es suficiente decir, meramente y a la ligera, que todo patrón de acontecimientos reside en el espacio. Eso es obvio y no tiene demasiado interés. Lo que queremos saber es de qué modo la estructura del espacio respalda los patrones de acontecimientos

que contiene, de manera tal que si cambiamos la estructura del espacio estaremos en condiciones de prever qué tipos de cambios generará esta modificación en los patrones de acontecimientos.

En síntesis, queremos una teoría que presente de manera clara e inequívoca la interacción entre el espacio y los acontecimientos.

Asimismo, desconcierta comprender que los «elementos», que parecen bloques elementales de edificios, siguen variando y son diferentes cada vez.

Ello se debe a que entre la repetición infinita de elementos también observamos una variación casi infinita. Cada iglesia tiene una nave central levemente diferente, las naves laterales son distintas, la puerta oeste es diferente... y en la nave las diversas crujías son por lo general distintas, lo mismo que las columnas de cada una; cada bóveda tiene distintas nervaduras, cada ventana posee una tracería levemente diferente y diferentes cristales.

Lo mismo ocurre en una región urbana. Cada zona industrial es diferente, cada autopista es diferente, cada parque es distinto, cada supermercado es distinto... incluso los elementos individuales más pequeños como los semáforos y las señales de *stop,* aunque muy similares, nunca son idénticos... y siempre existe una variedad de tipos.

Si los elementos son diferentes cada vez que ocurren, evidentemente no pueden ser los elementos mismos los que se repiten en un edificio o en una ciudad: estos así llamados elementos no pueden ser los constituyentes «atómicos» fundamentales del espacio.

Puesto que cada iglesia es diferente, el así llamado elemento que denominamos «iglesia» no es constante. Darle nombre sólo profundiza el desconcierto. Si cada iglesia es diferente, ¿qué es lo que se repite de una en otra para que la llamemos «iglesia»?

Cuando decimos que la materia se compone de electrones, protones y otros elementos, se trata de una forma satisfactoria de comprender las cosas, pues esos electrones parecen ser los mismos cada vez que aparecen y por lo tanto tiene sentido mostrar cómo la materia puede estar compuesta por combinaciones de estos «elementos», porque los elementos son verdaderamente fundamentales.

Pero si los así llamados elementos de los que se compone un edificio o una ciudad —las casas, las calles, las ventanas, las puertas— son meramente nombres y las cosas subyacentes a las que se refieren siguen cambiando, nuestra imagen carece de solidez y necesitamos encontrar otros elementos que sean auténticamente invariables a través de la variación, de manera tal que podamos comprender un edificio o una ciudad como una estructura compuesta por la combinación de estos elementos.

En consecuencia, observemos más atentamente la estructura del espacio del que se compone un edificio o una ciudad, para descubrir qué es lo que realmente se repite.

En primer lugar, podemos notar que más allá de los elementos, entre ellos existen relaciones que también se repiten, así como se repiten los elementos...

Más allá de sus elementos, cada edificio está definido por determinados patrones de relaciones entre los elementos.

En una catedral gótica, la nave central está *flanqueada* por *naves* laterales que corren paralelas a ella. El crucero está en *ángulo recto* con la nave central y las laterales; el deambulatorio *envuelve* el exterior del ábside; las columnas son *verticales, se encuentran en la línea que separa* la nave central de las laterales, y están *espaciadas a intervalos iguales*. Cada bóveda une *cuatro* columnas y tiene una forma característica, de *cruz* en el plano y *cóncava* en el espacio. Los contrafuertes corren por la parte exterior de las naves laterales, en las mismas líneas que las columnas sustentando el peso de las bóvedas. La nave central siempre es un *rectángulo largo y angosto*; la *proporción puede variar entre 1:3 y 1:6, pero nunca es 1:2 ni 1:20.* Las naves laterales siempre son *más angostas* que la central.

Cada región urbana está definida también por ciertos patrones de relaciones entre sus elementos.

Observemos una típica región metropolitana de Norteamérica de mediados del siglo veinte. En algún punto, *hacia el centro* de la región, hay un distrito comercial central que contiene un conglomerado de oficinas de *muy alta densidad*, y cerca del mismo hay apartamentos de *alta densidad*. La densidad general de la región *disminuye a medida que se distancia del centro, según una ley exponencial; periódicamente se repiten picos* de densidad más elevada, aunque inferior a la central; *subsidiarios* de estos picos *menores*, hay picos menores aún. Cada uno de estos picos de densidad *contiene* tiendas y oficinas rodeadas por viviendas de densidad más elevada. *Hacia la parte exterior* de la metrópoli hay *grandes* áreas de *casas unifamiliares*, cuyos jardines son *más amplios* cuanto más lejos están del centro. La región cuenta con una *red* de autopistas que se *aproximan más entre sí* en el centro. *Independientemente de las autopistas* existe *una red bidimensional* de calles *aproximadamente regular. Cada cinco o diez* calles aparece una más grande que funciona como arteria. Unas pocas arterias son más grandes que las demás y suelen estar dispuestas *radialmente, extendiéndose como ramas* desde el centro, en *forma de estrella.* Donde una arteria se encuentra con una autopista hay unos *carriles de unión* característicos, *en forma de trébol. En los puntos en que se cruzan* dos arterias hay un semáforo; en los que una calle local *se encuentra* con

una arteria hay un cartel de *stop*. Las áreas comerciales importantes, que *coinciden con* los picos de alta densidad en la distribución de la densidad, se encuentran en las arterias principales. Todas las zonas industriales están dentro de un radio de *ochocientos metros* de una autopista, y las más viejas también están *cerca de* una arteria principal como mínimo.

Evidentemente, entonces, una gran parte de la «estructura» de un edificio o de una ciudad consiste en patrones de relaciones.

La ciudad de Los Angeles, al igual que la iglesia medieval, adquiere sus caracteres tanto de estos patrones de relaciones repetidos como de los elementos mismos.

A primera vista estos patrones de relaciones parecen independientes de los elementos.

Piénsese en la nave lateral de la catedral. Es paralela a la nave central y está próxima a ella. Comparte con ella las columnas, corre de este a oeste, como la iglesia propiamente dicha, contiene columnas en su pared interior y ventanas en la exterior. A primera vista parece que estas relaciones son «extras», más allá y por encima del hecho de que sea una nave lateral.

En una observación más atenta comprendemos que estas relaciones no son extras, sino necesarias a los elementos, y forman parte de ellos.

Comprendemos, por ejemplo, que si una nave lateral no fuese paralela a la central, no estuviera próxima a ella, no fuese más angosta que ella, no compartiese columnas con ella, no corriera de este a oeste... no sería una «nave lateral». Sería un mero rectángulo de espacio en la construcción gótica, que flotaría libremente... Lo que hace de ella una nave lateral es, específicamente, el patrón de relaciones que mantiene con la nave central y otros elementos que la rodean.

En una mirada más profunda aún, nos damos cuenta de que incluso esta visión no es del todo acertada, pues no sólo es cierto que las relaciones están unidas a los elementos: ocurre que los elementos mismos *son patrones de relación.*

Porque, una vez que reconocemos que gran parte de aquello en lo que pensamos como un «elemento» reside, de hecho, en el patrón de relaciones entre esa cosa y las cosas del mundo circundante, alcanzamos una comprensión más amplia aún: el así llamado elemento por sí solo es un mito y, por cierto, no sólo está inserto en un patrón de

relaciones, sino que es *en sí mismo* un patrón de relaciones y nada más que un patrón de relaciones.

En síntesis, la nave lateral —que necesita del patrón de relaciones con la nave central y la ventana este para definirse— también es *en sí misma* un patrón de relaciones entre su longitud, su anchura, las columnas que se encuentran en el límite con la nave central, las ventanas que están en el límite exterior...

Por último, las cosas que parecen elementos se disuelven, dejando tras de sí una urdimbre de relaciones que es la materia, que realmente se repite a sí misma y da estructura a un edificio o a una ciudad.

Podemos abandonar la idea de que el edificio está compuesto totalmente por elementos y reconocer, en cambio, el hecho más profundo de que todos los así llamados elementos sólo son etiquetas para los patrones de relaciones que realmente se repiten.

La autopista, como totalidad, no se repite. Pero el hecho de que haya cruces en trébol que la conectan con caminos a intervalos determinados... *sí* se repite. Hay cierta relación que se repite entre la autopista y las arterias y tréboles.

Tampoco el cruce en trébol *propiamente dicho* se repite. Cada trébol es diferente. Lo que se repite es que cada carril forma una rampa en curva constante hacia la derecha. Lo que se repite es una relación entre su radio y su tangencia, el hecho de que esté peraltado.

Pero tampoco se repite el «carril» que figura en este patrón de relaciones. En sí mismo, lo que llamamos carril es una relación entre algunos así llamados elementos menores aún: los bordes del camino, la superficie, las líneas que forman el borde... y también éstos, aunque provisionalmente funcionan como elementos con el propósito de hacer claras estas relaciones, se evaporan cuando los estudiamos más atentamente.

Cada uno de estos patrones es una ley morfológica que establece un conjunto de relaciones en el espacio.

Esta ley morfológica siempre puede expresarse en la misma forma general:

$X \rightarrow r\ (A, B, \ldots)$, que significa:

Dentro de un contexto de tipo X, las partes A, B, ... están relacionadas mediante la relación r.

Así, por ejemplo:

Dentro de una catedral gótica → la nave central está flanqueada a ambos lados por naves laterales paralelas;

o:

Donde una autopista se encuentra con una arteria → las rampas de los pasos elevados adquieren la forma aproximada de una hoja de trébol.

Y cada ley o patrón es, en sí mismo, un patrón de relaciones entre otras leyes, que en sí mismas sólo son, asimismo, patrones de relaciones.

Porque aunque cada patrón está aparentemente compuesto por cosas más pequeñas que parecen partes, cuando las estudiamos más atentamente vemos, por supuesto, que estas aparentes «partes» también son patrones.

Analicemos, por ejemplo, el patrón que llamamos puerta. Este patrón es una relación entre el marco, los goznes y la puerta misma; estas partes están compuestas, a su vez, por partes más pequeñas: el marco está compuesto por montantes, un travesaño y molduras sobre las ensambladuras; la puerta está compuesta por montantes, travesaños y paneles; los goznes están compuestos por hojas y un perno. Pero cada una de estas cosas que llamamos «partes», de hecho, son también patrones, cada uno de los cuales puede adquirir una variedad casi infinita de formas, colores y dimensiones... sin perder el campo esencial de relaciones que hacen de él lo que es.

Los patrones no sólo son patrones de relaciones, sino patrones de relaciones entre otros patrones menores que se interrelacionan a través de otros patrones... y finalmente descubrimos que el mundo está totalmente compuesto por todos estos patrones no materiales, interconectados y entrelazados.

Más aún, cada patrón de espacio está relacionado con un patrón de acontecimientos.

Por ejemplo, el patrón de la autopista contiene cierta trama de acontecimientos definida por reglas: los conductores van a ciertas velocidades, hay reglas que determinan la forma en que se puede cambiar de carril, todos los coches ruedan en el mismo sentido, existen ciertos tipos de adelantamiento, se conduce más lentamente en las entradas y salidas...

El patrón de una cocina, en una cultura dada, también contiene un patrón de acontecimientos muy definido: la forma en que la gente usa la cocina, la forma en que se prepara la comida, el hecho de que la gente coma o no allí, que frieguen los platos de pie ante la pila... etcétera... etcétera...

Naturalmente, el patrón de espacio no «causa» el patrón de acontecimientos.

Tampoco el patrón de acontecimientos «causa» el patrón de espacio. El patrón total, espacio y acontecimientos juntos, es un elemento cultural. Es inventado por la cultura, transmitido por la cultura y está meramente anclado en el espacio.

Pero hay una relación interna fundamental entre cada patrón de acontecimientos y el patrón de espacio en el que ocurre.

El patrón de espacio es, precisamente, la precondición, el requisito que permite que ocurra el patrón de acontecimientos. En este sentido, desempeña un papel fundamental al cerciorarse de que este patrón de acontecimientos siga repitiéndose una y otra vez en el espacio y ésta es, en consecuencia, una de las cosas que da su carácter a cierto edificio o a cierta ciudad.

Volvamos, a modo de ejemplo, al pórtico del capítulo 4 y al patrón de acontecimientos que podemos denominar «sentarse en el pórtico a ver pasar el mundo».

¿Qué aspecto del espacio es el que está relacionado con este patrón de acontecimientos? Sin duda no es todo el pórtico en su totalidad, sino ciertas relaciones específicas.

Por ejemplo, para que ocurra el patrón de acontecimientos «ver pasar el mundo», es esencial que el pórtico esté un tanto elevado por encima del nivel de la calle, es esencial que sea lo bastante profundo para permitir que un grupo de personas permanezcan allí cómodamente sentadas, y es esencial, por supuesto, que el frente del pórtico sea abierto y que el techo esté sustentado, en consecuencia, por columnas.

Lo esencial es este conjunto de relaciones, pues éstas son directamente congruentes con el patrón de acontecimientos.

Por contraste, la longitud del pórtico, su altura, su color, los materiales con que está hecho, la altura de las paredes laterales, la forma en que se comunica con el interior de la casa, son menos esenciales... de modo que pueden variar sin alterar la naturaleza fundamental y esencial del pórtico.

En este mismo sentido, cada patrón de relaciones en el espacio es congruente con algún patrón de acontecimientos específico.

El patrón de relaciones que llamamos «autopista» es, precisamente, el patrón de relaciones requerido por el proceso de conducir velozmente con acceso limitado a y desde caminos laterales: en síntesis, el patrón de acontecimientos.

El patrón de relaciones que denominamos «cocina china» es precisamente el patrón de relaciones requerido para cocinar comida china: una vez más, el patrón de acontecimientos subyacente.

Y en la medida en que hay diferentes «tipos» de cocinas, hay diferentes patrones de relaciones responsables de patrones de acontecimientos levemente distintos, en diferentes culturas, que tienen diferentes patrones de cocina.

Comprendemos entonces que los patrones de acontecimientos en el espacio y nada más *que los patrones de acontecimientos son los que se repiten en el edificio y en la ciudad.*

Nada de importancia ocurre en un edificio o en una ciudad, excepto lo que está definido dentro de los patrones que se repiten.

Porque lo que hacen los patrones es valerse de la geometría física exterior y al mismo tiempo de lo que allí ocurre.

Explican totalmente su estructura geométrica: son la sustancia visible y coherente que se repite y es coherente allí, son el origen de la variación que vuelve diferente cada elemento concreto.

Y al mismo tiempo son responsables de aquellos acontecimientos que siguen repitiéndose allí y por lo tanto contribuyen a otorgar su carácter a un edificio o a una ciudad...

Cada edificio adquiere su carácter de los patrones que siguen repitiéndose en él.

Esto no sólo es cierto con respecto a los patrones generales, sino a la totalidad del edificio: todos sus detalles, la forma de las habitaciones, el carácter del ornamento, el tipo de cristales, las tablas con que está hecho el piso, los picaportes, la luz, la altura, la forma en que varían los cielorrasos, la relación entre las ventanas y el techo, la comunicación del edificio con el jardín y la calle, y con los espacios y los senderos y con los asientos y las paredes que lo rodean...

También cada barrio está definido, en todo lo que cuenta, por los patrones que allí se repiten.

También en este caso, aquellos detalles que están definidos por patrones son los que dan al barrio un «carácter»: el tipo de calles, el tipo de solar en que están las casas, el tamaño típico de éstas, la forma en que están conectadas o separadas...

¿No es verdad que las características que recuerdas de un lugar no son tanto las peculiaridades como lo típico, lo recurrente, los rasgos distintivos? Los canales de Venecia, los techos chatos de una ciudad marroquí, el espaciamiento regular de los árboles frutales en un huerto, la loma de una playa hacia el mar, las sombrillas de una playa italiana, las aceras anchas, las terrazas de las cafeterías, las carteleras cilíndricas y los *pissoirs* de París, la galería que rodea en su totalidad una plantación de Louisiana...

Las cualidades que hacen de París un lugar especial, que vuelven excitantes a Broadway y a Times Square, las cualidades que hacen especial a Venecia, las que hacen tan pacífica y refrescante una plaza londinense del siglo dieciocho... las cualidades que dan a cualquier entorno el carácter que te gusta, son sus patrones.

Un establo adquiere su estructura de sus patrones.

Tiene cierta forma general, aproximadamente un rectángulo alargado; hay una porción central donde se almacena el heno, con corredores a los costados, donde permanecen las vacas; hay una hilera de columnas entre el centro y el corredor; a lo largo de dichas columnas están los comederos y abrevaderos; hay grandes puertas o puertas dobles en un extremo y en ocasiones puertas más pequeñas en el otro extremo, en el corredor, para que el ganado entre y salga...

Un restaurante de lujo también adquiere su estructura y su carácter de sus patrones peculiares.

Mesas pequeñas, cada una con pocas sillas; pequeñas luces individuales en las mesas; el escritorio de la recepción en la entrada, con una luz y un sitio para el libro de reservas. El interior quizás en penumbra, rojos, colores profundos, a menudo sin ventanas. Una puerta giratoria conduce a la cocina...

Venecia recibe su vida y su estructura de sus patrones.

Un gran número de islas, en general de unos trescientos metros de un lado a otro, casas apiñadas de tres a cinco pisos, que se extienden hasta los canales; cada isla tiene una pequeña plaza en el medio, que por lo general contiene una iglesia; caminos estrechos e irregulares atraviesan las islas, puentes corcovados por los que esos caminos cruzan los canales, casas abiertas a los canales y a las calles, peldaños en la entrada del canal (debido a las variaciones del nivel del agua)...

Venecia es el lugar especial que es sólo porque contiene esos patrones de acontecimientos que son congruentes con todos los patrones de espacio.

Londres también adquiere la vida y la estructura de sus patrones.

En primer lugar a escala regional: la conglomeración característica de barrios, la ubicación típica de importantes estaciones ferroviarias en un anillo interior donde las vías férreas se extienden hacia afuera, el emplazamiento característico de la industria en la periferia. Luego, en escala descendente, las típicas «villas» semi-independientes en hilera, los detalles interiores característicos de las estaciones ferroviarias, las plazas típicas con verdes parques ovales o rectangulares en el centro, el uso de los cruces giratorios, el tráfico que circula por la izquierda. Después, más detalles aún: la distribución interior de una casa típica, el carácter específicamente inglés de las «estaciones de servicio», el Club de Londres, Lyons, Marks & Spencer, la forma, la altura y la ubicación de carteles anunciadores en los

puentes y en el exterior de las estaciones ferroviarias, su forma y su altura características. Luego, más detalladamente: el tipo especial de barandillas de las escaleras, el empleo de ladrillos de dos pulgadas en las casas de estilo georgiano, la relación entre el área de aseo y la superficie de la casa en comparación con la similar de una típica casa americana, el uso de losas en las aceras. A continuación y pasando ya a los detalles más ínfimos: la forma específica de los grifos ingleses, los tipos de manijas de las ventanas metálicas, la forma de los aisladores de los postes telegráficos.

Una vez más, en cada caso los patrones definen los acontecimientos típicos que allí ocurren. Así, «Londres», como estilo de vida, se basa por entero en estos patrones que crean los londinenses y está lleno de acontecimientos que son certeramente congruentes con ellos.

Y aunque parezca extraordinario, es bastante reducido el número de patrones de que está compuesto un edificio o una ciudad.

Podría suponerse que un edificio tiene miles de patrones diferentes, o que una ciudad tiene decenas de miles...

Pero en realidad un edificio, en lo esencial, está definido por unas pocas docenas de patrones y una ciudad vasta como Londres o como París está definida, en su esencia, por unos pocos cientos de patrones como máximo.

O sea, que los patrones tienen enorme poder y profundidad: poseen el poder de crear una variedad casi infinita; son tan profundos y tan amplios que pueden combinarse en millones de millones de formas diferentes, hasta el punto de que cuando caminamos por París nos sentimos especialmente sobrecogidos por su variedad. Es realmente asombroso el hecho de que tan gran variedad sea generada por estas profundas invariables subyacentes.

En este sentido, los patrones son quizá más profundos y más poderosos aún de lo que hasta el momento ha esclarecido esta exposición. De un puñado de patrones puede obtenerse una gran variedad casi incalculable, pero de hecho un edificio, con toda su complejidad y variedad, es generado por un reducido número de patrones.

Los patrones son los átomos de nuestro universo hecho por la mano del hombre.

En química aprendemos que el mundo, con toda su complejidad, sólo está formado por combinaciones de alrededor de 92 elementos o átomos. Se trata de un hecho extraordinario, sorprendente para quien aprende química por primera vez. Es verdad que nuestro concepto de estos átomos ha cambiado repetidas veces —lejos de ser las pequeñas bolas de billar que en otros tiempos pensábamos, hoy sabemos que son patrones móviles de partículas y ondas— y que incluso la partícula más «elemental» —el electrón— es en sí misma una ondulación en la materia del universo y no una «cosa». No obstante, estos conceptos modificados no alteran el hecho de que al nivel de escala en

que existen los átomos, existen como entidades identificables recurrentes. E incluso aunque se produzcan grandes cambios en la física y algún día descubramos que los así llamados átomos también son meras ondulaciones en un campo más profundo, persistirá el hecho de que hay entidades de cierto tipo que corresponden a las cosas que un día llamamos átomos.

Del mismo modo, hoy sabemos que a la escala más amplia de ciudades y edificios, el mundo también está compuesto por ciertos «átomos» fundamentales, que cada lugar está hecho a partir de unos pocos cientos de patrones y que tan increíble complejidad en última instancia proviene, sencillamente, de la complejidad de estos pocos patrones.

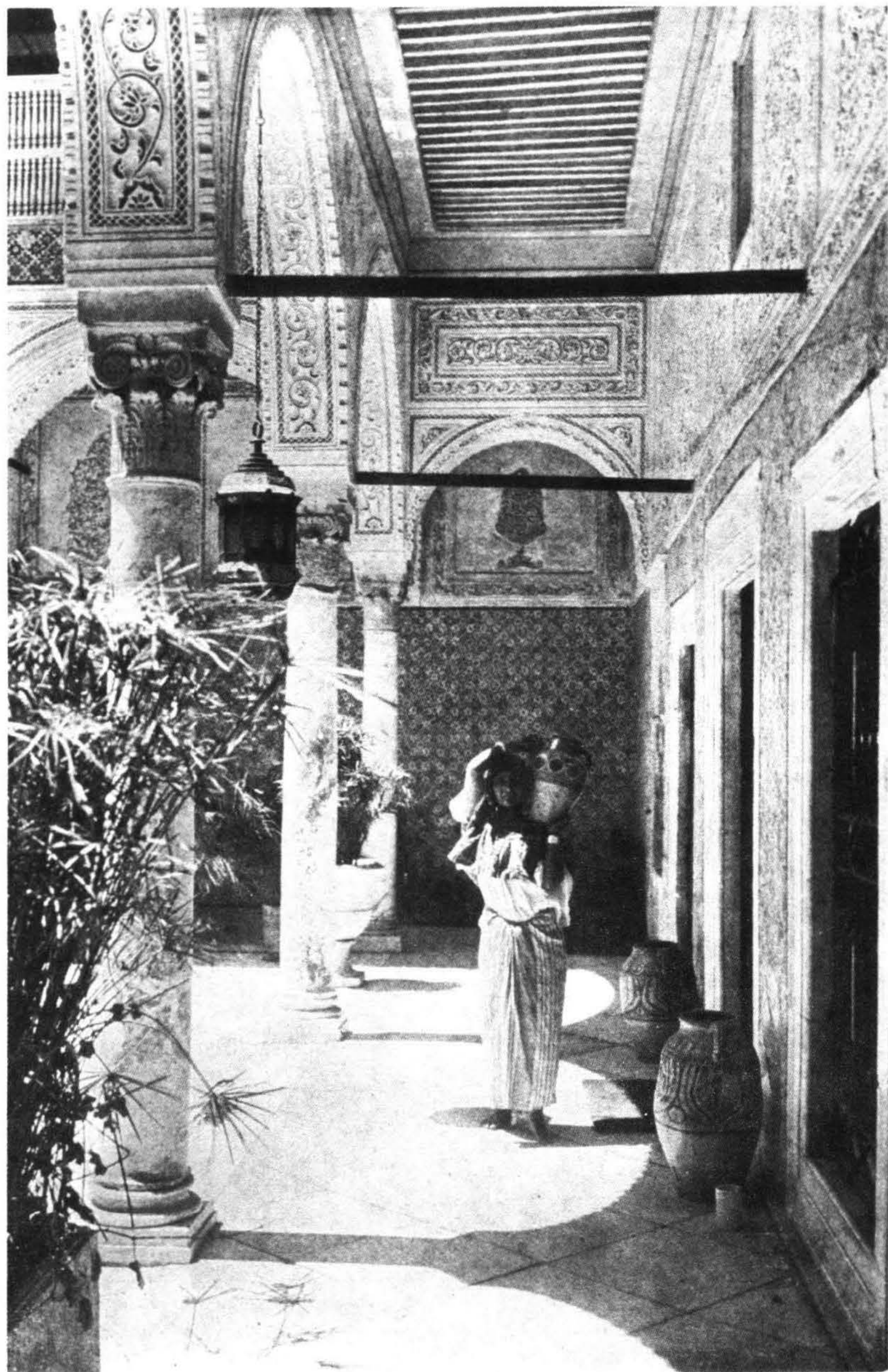
Por supuesto, los patrones varían de lugar en lugar, de cultura en cultura, de época en época; todos están hechos por la mano del hombre, todos dependen de la cultura. Pero aun así, en cada época y en cada lugar, la estructura de nuestro mundo está dada, esencialmente, por una serie de patrones que se repite una, otra y otra vez.

Estos patrones no son elementos concretos como ladrillos y puertas —son mucho más profundos y más fluidos— y sin embargo son la sustancia sólida subyacente a partir de la cual siempre se levanta un edificio o una ciudad.

6. Patrones que están vivos

Los patrones específicos con los que se construye un edificio o una ciudad pueden estar vivos o muertos. En la medida en que están vivos dan rienda suelta a nuestras fuerzas internas y nos liberan; si están muertos nos encadenan al conflicto interior.







En la actualidad sabemos que todo edificio y toda ciudad están compuestos por patrones que se repiten en toda su estructuración, y también que adquieren su carácter precisamente a partir de esos patrones que los componen.

Pero es evidente, a nivel intuitivo, que algunas ciudades y edificios están más llenos de vida que otros. Si todos adquieren su carácter de los patrones que los componen, de alguna manera la mayor sensación de vida que llena un lugar y falta en otro debe ser creada también por estos patrones.

En este capítulo y el siguiente veremos cómo ciertos patrones crean esta sensación de vida.

Lo crean en primer lugar liberando al hombre. Crean vida permitiendo que la gente libere su energía, permitiendo que la gente misma cobre vida. En otros lugares lo impiden, destruyen la sensación de vida, anulan la posibilidad misma de vida creando condiciones bajo las cuales la gente no puede ser libre.

Intentemos ahora comprender el mecanismo mediante el cual operan.

El hombre está vivo cuando es auténtico, fiel a sí mismo y a sus propias fuerzas interiores, cuando es capaz de actuar libremente según la naturaleza de las situaciones en que se encuentra.

Ésta es la médula de la verdad ya expresada en el capítulo 3.

En este sentido, ser feliz y estar vivo significa prácticamente lo mismo. Naturalmente, el hombre que está vivo no siempre es feliz en el sentido de experimentar placer: las experiencias gozosas se contrapesan con experiencias desdichadas. Pero todas las experiencias son profundamente sentidas y el hombre es sobre todo integral, consciente de ser real.

De igual manera, estar vivo no consiste en reprimir algunas fuerzas o tendencias a expensas de otras; es un estado de ser en el que todas las fuerzas que surgen en el hombre pueden encontrar expresión; el hombre vive en equilibrio entre las fuerzas que surgen en él; es

singular así como el patrón de fuerzas que en él es singular; está en paz pues no hay perturbaciones creadas por fuerzas subterráneas que no tienen salida, es una unidad consigo mismo y su entorno.

No es posible alcanzar este estado sólo a través del trabajo interior.

Existe un mito, en algunos casos muy extendido, según el cual la persona sólo necesita trabajarse interiormente para estar viva, según el cual el hombre es totalmente responsable de sus propios problemas y sólo necesita cambiarse a sí mismo para curarse. Esta enseñanza tiene cierto valor pues para el hombre es muy fácil creer que todos sus problemas son provocados por «otros». Pero al mismo tiempo éste es un punto de vista parcial y erróneo, que sustenta la arrogancia de la creencia de que el individuo es autosuficiente y no dependiente de su entorno en ningún sentido esencial.

De hecho, una persona está tan formada por su entorno que su estado de armonía depende enteramente de su armonía con el entorno.

Algunos tipos de circunstancias físicas y sociales contribuyen a que una persona cobre vida. Otras lo vuelven muy difícil.

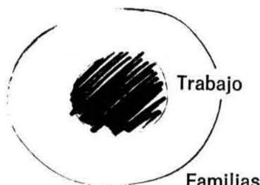
Por ejemplo, en algunas ciudades el patrón de relaciones entre los lugares de trabajo y las familias nos ayudan a cobrar vida.

Los talleres se mezclan con las casas, los niños corren cerca de los lugares de trabajo, los miembros de la familia ayudan en el trabajo, posiblemente la familia puede comer reunida o junto con la gente que trabaja allí.

El hecho de que la familia y el juego formen parte de una corriente continua contribuye a nutrir a todos. Los niños ven cómo se trabaja, aprenden qué es lo que hace funcionar al mundo adulto, adquieren una visión global y coherente de las cosas; los hombres pueden aunar la posibilidad de juegos, risas y atención de los niños sin necesidad de trazar mentalmente una drástica línea divisoria entre ellos y su trabajo. Tanto los hombres como las mujeres tienen más o menos las mismas posibilidades de trabajar y atender a sus hijos según lo deseen; el amor y el trabajo están relacionados, forman una unidad, son comprendidos y sentidos como algo coherente por las personas que allí viven.



Trabajo y familias reunidos



En otras ciudades, donde el trabajo y la vida familiar están físicamente separados, la gente se ve atormentada por conflictos interiores que no puede eludir.

El hombre quiere vivir en su trabajo y estar cerca de su familia, pero en una ciudad donde el trabajo y la familia están físicamente separados se ve obligado a hacer elecciones insoportables entre estos deseos. Está sometido a la mayor presión emocional de su familia en el momento en que está más cansado... cuando vuelve a su casa después de trabajar. Se siente confundido por una sutil identificación de su esposa e hijos con «ocio» y «fines de semana», y no con la vida cotidiana.

La mujer quiere ser amorosa, atender a sus hijos y también participar de las cuestiones del mundo exterior, tener relaciones con «lo que ocurre». Pero en una ciudad donde el trabajo y la familia están completamente separados, se ve obligada a hacer otra elección insoportable. Tiene que convertirse en un «ama de casa» estereotipada o en una estereotipada «trabajadora» masculinizada. La posibilidad de realizar su naturaleza femenina y tener al mismo tiempo un lugar en el mundo más allá de su familia está perdida para ella.

El joven desea estar cerca de su familia, comprender el funcionamiento del mundo y explorarlo. Pero en una ciudad donde el trabajo y la familia están separados, también él se ve obligado a hacer elecciones insoportables. Debe escoger entre ser cariñoso con su familia o un haragán que experimenta el mundo. Le resulta imposible conciliar ambas necesidades opuestas y es posible que termine como un delincuente juvenil que se ha escindido totalmente del amor de su familia, o como una criatura demasiado aferrada a la falda de su madre.

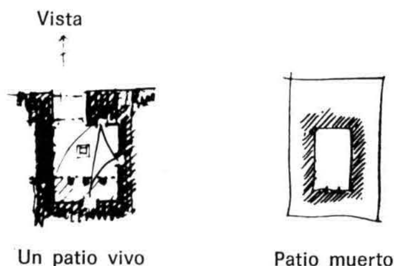
De la misma forma, un patio convenientemente estructurado contribuye a que la gente cobre vida en él.

Analicemos las fuerzas que operan en un patio. La gente busca, fundamentalmente, algún tipo de espacio privado al aire libre, en el que pueda sentarse bajo el cielo, ver las estrellas, gozar del sol, quizá plantar flores. Esto es obvio. Pero también existen fuerzas más sutiles. Por ejemplo, cuando un patio es demasiado cerrado y no tiene vista al exterior, la gente se siente incómoda y tiende a rehuirlo... pues necesita tener la visión de un espacio más extenso y más distante. Las personas también son animales de costumbres. Si entran y salen del patio todos los días en el curso de su vida normal, el patio se vuelve familiar, un lugar natural al que acudir... y es usado. Pero un patio con un solo acceso, un lugar al que sólo vas cuando «quieres» ir allí, es un lugar poco conocido que suele caer en desuso: la gente suele ir más a menudo a los lugares que le son familiares. Asimismo, salir directamente desde el interior al exterior contiene cierta brusquedad... sutil pero suficiente para inhibir. Si hay un ámbito transicional, un porche o una galería cubiertos pero al aire libre, representa psicológicamente la mitad del camino entre el interior y el exterior, por lo que

resulta mucho más fácil y sencillo dar cada uno de los pasos más pequeños que llevan al patio...

Cuando un patio tiene vista a un espacio más extenso, senderos de cruce desde diversas habitaciones y una galería o un porche, estas fuerzas pueden resolverse por sí mismas. La vista al exterior lo vuelve cómodo, los senderos de cruce contribuyen a generar allí una sensación de hábito, el porche facilita salir más a menudo... y gradualmente el patio se convierte en un lugar placentero y acostumbrado.

Pero en un patio que carece del patrón de la transición, la galería y los senderos, hay fuerzas que entran en conflicto de tal manera que nadie puede resolverlas por sí mismo.



Un patio vivo Patio muerto

Consideremos, por ejemplo, un patio muerto, rodeado de paredes por todos los costados, sin porche ni espacio intermedio entre el interior y el exterior, y un solo sendero que conduce a él.

En dicho lugar las fuerzas están en conflicto. La gente quiere salir, pero su timidez, que les hace buscar un espacio intermedio hacia el exterior, se lo impide. Desean permanecer afuera, pero la cualidad claustrofóbica y el encierro los devuelve al interior. Quieren estar allí, pero la falta de senderos de cruce lo convierten en un lugar muerto y rara vez visitado, que no los atrae y que suele estar lleno de hojas muertas y plantas olvidadas. Esto no los ayuda a cobrar vida: sólo provoca tensiones, los frustra y perpetúa sus conflictos.

Puede ocurrir lo mismo incluso con una ventana: una ventana con un LUGAR VENTANA contribuye a que la persona cobre vida.

Todos saben lo hermosa que es una habitación cuando tiene una ventana saledizа, o un asiento en la ventana, o un antepecho, o un pequeño hueco totalmente cubierto de cristal. La sensación de que las habitaciones con este tipo de lugares son especialmente hermosas no es un mero capricho, pues tras ellas se oculta una razón orgánica fundamental.

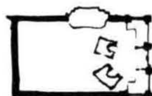
Cuando estás en una habitación durante equis cantidad de tiempo, dos de las muchas fuerzas que actúan sobre ti son las siguientes:

1. Tienes tendencia a ir hacia la luz. La gente es biológicamente fototrópica, de modo que, con frecuencia, te resulta cómodo situarte donde hay luz.
2. Si estás en la habitación durante equis cantidad de tiempo, probablemente quieras sentarte y ponerte cómodo.

En una habitación que tiene como mínimo una ventana que es un «lugar» —un asiento de ventana, una ventana saledira, una ventana con un amplio alféizar bajo que te invita a acercar tu silla favorita para ver hacia afuera fácilmente, un antepecho o un pequeño hueco totalmente cubierto de cristal— puedes entregarte a ambas fuerzas, o sea, que resuelves el conflicto por ti mismo.

En síntesis, puedes estar cómodo.

Pero una habitación que carece de LUGAR VENTANA, *en la que las ventanas sólo son «agujeros», plantea en mí un conflicto interior irremediable que no puedo resolver.*



Un lugar ventana



Agujeros en la pared

Si las ventanas sólo son agujeros en la pared y no hay lugares ventanas, una fuerza me atrae hacia la ventana, pero otra me lleva hacia los «lugares» naturales de la habitación, donde se encuentran los asientos y las mesas cómodas. En tanto permanezca en esa habitación, me veré empujado y rechazado por esas dos fuerzas, no podré hacer nada para evitar el conflicto interior que crean en mí.

El conocimiento instintivo de que una habitación es hermosa cuando posee un lugar ventana no es un mero capricho estético. Se trata de una expresión instintiva del hecho de que una habitación sin un lugar ventana está cargado de tensión orgánica palpable y real, y de que la habitación que lo posee carece de dicha tensión y es, desde un simple punto de vista orgánico, un lugar mejor para vivir.

En cada uno de estos casos tenemos un ejemplo de un patrón que nos ayuda a resolver nuestros conflictos y un ejemplo de un patrón que nos lo impide.

En cada uno de los casos, el primer patrón nos permite resolver nuestras fuerzas por nosotros mismos. No nos impone nada: nos permite, meramente, resolver nuestras fuerzas tal como son.

Por otro lado, el segundo patrón nos impide resolver nuestras fuerzas por nosotros mismos. Nos vuelve imposible encontrar una actividad que nos permita resolver nuestras fuerzas interiores y ser integrales.

Nos volvemos a un lado y a otro como ratas en una trampa, buscando alguna actividad mediante la cual podamos ser integrales. Pero no la hay. No podemos encontrar una forma de trabajar que nos permita estar unidos a nuestra familia, no podemos disfrutar de nuestra presencia en el patio; en una habitación sin un lugar ventana, ni siquiera podemos sentarnos libremente. Estos entornos no nos permitirán dar los pasos que queremos, estar en paz con nosotros mismos. Experimentaremos una tensión constante.

Naturalmente, la tensión y el conflicto son una parte normal y saludable de la vida humana.

Durante el curso del día tropezamos constantemente con conflictos o problemas y, cada vez que esto ocurre, el cuerpo entra en un estado de «tensión» para movilizarse, para encarar el conflicto, para resolverlo.

Este efecto es fisiológico. Nuestro cuerpo posee un mecanismo fisiológico específico que produce tensión. Produce dentro de nosotros un estado sumamente activo de agudización, un estado en el que liberamos más adrenalina, estamos más activos, se aceleran los latidos del corazón, el tono muscular es más elevado, circula más sangre en el cerebro, tenemos la mente más despierta... este estado de gran alerta, que es el estado que denominamos «tensión», surge toda vez que tropezamos con dificultades o conflictos, en cualquier situación en la que tenemos que reaccionar, que resolver un problema, que enfrentar un desafío...

En condiciones normales, cuando resolvemos la dificultad, afrontamos la amenaza, resolvemos el conflicto, la tensión desaparece y todo vuelve a la normalidad. En este sentido normal, la tensión y el conflicto son una parte corriente y saludable de la vida cotidiana. El organismo sólo podría existir sin tensiones en un medio ambiente en el que no hubiera ningún conflicto ni desafío... y en tales circunstancias el organismo se atrofiaría y moriría.

Pero un patrón que nos impide resolver nuestras fuerzas en conflicto nos deja casi perpetuamente en estado de tensión.

Puesto que si vivimos en un mundo en el que el trabajo está separado de la vida familiar, o en el que los patios nos rechazan, o en el que las ventanas son meros agujeros en la pared, experimentamos constantemente la tensión de estas fuerzas interiores y conflictivas. Nunca podemos descansar. Vivimos entonces en un mundo hecho y pautado de manera tal que no podemos, mediante ningún tipo de estratagema, vencer la tensión, resolver el problema o solucionar el conflicto. En esta clase de mundo los conflictos no se separan de nosotros. Permanecen en nuestro interior, importunos y tensos... La fuente de tensiones permanece en nuestro interior por mínima que sea. Vivimos *permanentemente* en un estado intensificado de alerta, de tensión elevada y de mayor producción de adrenalina.

Esta tensión no es funcional. Se convierte en un intenso drenaje

del sistema. Dado que la capacidad del organismo para dar entrada al estado hipertenso ya ha sido parcialmente «consumida» porque aquél se encuentra constantemente en dicho estado, disminuye nuestra capacidad para reaccionar ante nuevos problemas, peligros y conflictos reales, debido a que el organismo está constantemente agotado por el estado de tensión perpetua.

Así, los patrones «malos» —la ventana que no funciona, el patio muerto, el lugar de trabajo inadecuadamente situado— producen tensiones, nos socavan, nos afectan continuamente. De esta manera, cada patrón malo de nuestro entorno constantemente nos disminuye, nos cercena, reduce nuestra capacidad de enfrentar nuevos desafíos, nuestra capacidad de vivir: nos ayuda a convertirnos en seres muertos...

Inversamente, los correspondientes patrones «buenos», cuando ocurren de forma correcta, nos ayudan a estar vivos porque nos permiten resolver nuestros conflictos por nosotros mismos. Cuando tropezamos con ellos, cuando encaramos nuevas dificultades, nuevos problemas, siempre estamos frescos... nos renovamos continuamente y estamos más vivos...

Queda entonces claro que los patrones desempeñan un rol concreto y objetivo en la determinación de la medida en que estamos vivos en un lugar dado.

Cada patrón que crea condiciones en las que la gente puede resolver por sí misma los conflictos que experimenta reduce el conflicto interior de esa gente, la ayuda a encontrarse en un estado en el que puede afrontar nuevos desafíos y contribuye a que esté más viva.

Por otro lado, cada patrón que crea condiciones en los que la gente experimenta conflictos que no puede resolver por sí misma incrementa su tensión interior, reduce su capacidad de resolver otros conflictos y enfrentar otros desafíos, volviéndola, en consecuencia, menos viva, más muerta.

Pero más allá de estas cuestiones, los patrones no son meramente instrumentos que nos ayudan a vivir: están en sí mismos vivos o muertos.

Porque, a pesar de ser valioso, el concepto de patrones como dadores o destructores de vida no va lo bastante lejos. Los argumentos de las últimas páginas pueden dar la apariencia de que un patrón bueno es, sencillamente, un patrón que es bueno para *nosotros.* Pero esta opinión, en su forma sencilla, conduciría a la misma visión antropocéntrica del mundo que tanto daño ha hecho en el pasado. Por sobre todo conduciría, finalmente, a la cuestión de que si es bueno para nosotros, nosotros debemos decidir lo que queremos... y a toda la arbitrariedad que esto acarrea.

Ha llegado el momento de reconocer que esta cualidad sin nombre de nuestro entorno, que nos permite llegar a ser nosotros mismos,

no está creada en él ni puede ser creada allí mediante ningún esfuerzo de hacerla «para» el hombre.

Los buenos patrones son buenos porque hasta cierto punto cada uno de ellos alcanza en sí mismo la cualidad sin nombre.

En fin de cuentas, el criterio de ser bueno para *nosotros* nunca puede ser un criterio general para los patrones, pues, obviamente, hay muchos patrones —esenciales para la vida armoniosa de los mares, los desiertos, los bosques— que no son directamente buenos para nosotros.

Si el único criterio para calificar a un patrón como bueno fuese su bondad para *nosotros*, nos veríamos forzados a juzgar las ondas de una charca o el choque de una ola marina según pudiésemos o no extraer de ellas hermosos peces, según nos gustase o no su sonido... lo cual sería ridículo.

Ciertos patrones se resuelven, sencillamente, en el interior de sí mismos, dentro de sus contextos característicos —en los que están intrínsecamente vivos— y eso es lo que les vuelve buenos. Y esto se aplica tanto al patrón de una ola marina como al del patio de una casa.

Pensemos en la ondulación de una pequeña extensión de arena llevada por el viento.

Cuando sopla el viento, a cualquier velocidad dada, levanta granos de arena y los traslada algunos centímetros. Lleva los granos más pequeños un poco más lejos y los más grandes no tanto. Ahora bien, en cualquier extensión de arena siempre hay algunas irregularidades —lugares donde la arena está un poco más elevada— y cuando el viento la barre, son precisamente los granos de esas pequeñas ondulaciones los arrastrados. Como a cualquier velocidad dada el viento traslada todos los granos aproximadamente a la misma distancia, gradualmente deposita una segunda ondulación a cierta distancia fija de la primera y paralela a ésta. Esta ondulación también es especialmente vulnerable, de modo que los granos de su punto más elevado son arrastrados para formar otra ondulación, también a la misma distancia, y así sucesivamente...

Este patrón es reconocible y constante porque es verdadero en cuanto a las leyes que gobiernan la arena y el viento.

Dentro de su contexto característico, este patrón se crea y recrea a sí mismo una y otra vez. Se crea y recrea a sí mismo toda vez que sopla el viento en la arena.

Su bondad proviene del hecho de que es fiel a sus propias fuerzas interiores y no a un objetivo específico.

Lo mismo puede ocurrir en un jardín, donde las plantas, el viento y los animales están en perfecto equilibrio.

Consideremos por ejemplo el rincón de un huerto donde el sol entibia el suelo, crecen los calabacines, donde las abejas fecundan con polen las flores del manzano, donde los gusanos proporcionan aire al suelo, donde las hojas del manzano lo fertilizan... Este patrón se repite cientos de veces en un millar de jardines diferentes, y siempre es una fuente de vida.

Pero la vida del patrón no depende del hecho de que haga algo para «nosotros», sino, sencillamente, de la armonía autosustentadora en la que cada proceso contribuye a mantener a los demás, y en la que todo el sistema de fuerzas y procesos se continúa una y otra vez sin crear fuerzas adicionales que lo destruyan.

En resumen, decir que estos patrones están vivos es más o menos lo mismo que decir que son estables.

Comparemos el barranco en erosión del capítulo 2 con estos patrones. El barranco es inestable. Se destruye a sí mismo. Su propia acción lo destruye gradualmente. En cambio estos patrones poseen la cualidad de que su propia acción contribuye a mantenerlos vivos.

Es posible que te preguntes: ¿qué decir del cáncer? El cáncer es estable. Se mantiene a sí mismo. Y «en pequeño» es verdad. Pero sólo se mantiene *a sí mismo.* Dado que para mantenerse a sí mismo debe, finalmente, destruir lo que le rodea —el organismo en el que vive—, en última instancia se destruye a sí mismo contribuyendo a destruir su entorno.

Aunque es innegable que nada es perfectamente estable y que todo cambia, hay grandes diferencias de grado. Los patrones vivientes se mantienen a sí mismos a largo plazo, pues no hacen nada para destruir su propio entorno inmediato y, a corto plazo, no hacen nada drástico para destruirse a sí mismos. Hasta donde es posible están vivos, pues viven en tal armonía que se sustentan a sí mismos y se mantienen vivos a través de su propia estructura interna.

Lo mismo ocurre en los patrones del reino humano. Su cualidad no depende de propósitos sino de su estabilidad intrínseca.

Analicemos dos patrones humanos. Por un lado, consideremos el hecho de que ciertas calles aldeanas griegas tienen una banda de encalado de 1,20 m o 1,50 m de ancho frente a cada casa, para que la gente pueda sacar las sillas a la calle, a un territorio que es en parte suyo y mitad público, contribuyendo así a la vida que lo rodea.

Por otro lado, recordemos el hecho de que las cafeterías de Los Angeles son interiores y están lejos de la acera con el propósito de evitar que se contamine la comida.

Estos dos patrones tienen un propósito. Uno de ellos tiene el propósito de permitir que la gente contribuya a la vida callejera y forme parte de ella —en la medida de sus deseos— marcando un dominio que lo vuelva posible. El otro tiene el propósito de mantener sana a la gente asegurándose de que no ingiera comida con partículas de polvo. Pero uno de estos patrones está vivo y el otro muerto.

Uno, al igual que las ondulaciones de la arena, se sustenta y se cura a sí mismo porque está en armonía con sus propias fuerzas. El otro sólo puede ser mantenido por la fuerza de la ley.

La banda encalada es tan congruente con la fuerza de la vida y de los sentimientos de la gente que se sustenta a sí misma. Cuando el encalado se ensucia o desgasta, la gente se ocupa de cuidarlo porque el patrón está profundamente relacionado con su propia experiencia. Desde el exterior parece que el encalado se mantiene a sí mismo casi por arte de magia.

La cafetería interior de Los Angeles es, prácticamente, todo lo contrario: no es congruente con las fuerzas interiores de la gente. Es necesario mantenerla por la fuerza de la ley, porque bajo el impacto de sus propias fuerzas se deterioraría gradualmente y desaparecería. Los días primaverales la gente quiere estar afuera, beber el café o la cerveza al aire libre, ver pasar el mundo, pero queda encerrada en las cafeterías en cumplimiento de las leyes de la salud pública. La situación es autodestructiva no sólo porque cambiará en cuanto desaparezca la ley que la sustenta, sino también en el sentido más sutil de que crea continuamente esos conflictos interiores, esos depósitos de tensión a los que ya me he referido y que, insatisfechos, pronto fluirán como un gigantesco hervidero y desbordarán en alguna otra forma de destrucción o de rechazo a cooperar con la situación.

En síntesis, un patrón vive cuando permite que sus propias fuerzas internas se resuelvan por sí mismas.

Y un patrón muere cuando no provee un marco en el que las fuerzas puedan resolverse por sí mismas, de modo que la acción de las fuerzas, irresuelta, opera para destruir el patrón.

Ésta es la diferencia entre los dos patrones del último ejemplo, El hecho de que ambos se basen en «propósitos» humanos no hace a la cuestión.

Y esto explica la importancia del patrón patio que estimula su uso.

El carácter autosustentador que posee el patio viviente es la esencia de su vida.

A medida que pasa el tiempo, el patio que vive también crece. Cada vez ocurren allí más cosas. Como la gente disfruta estando en el patio, planta flores y las cuida, mantiene pintados los muebles del jardín; incluso si vas al patio y no encuentras a nadie, «sientes» la presencia de vida, pues percibes que la gente se ocupa de él.

Pero el patio sin vida se olvida a medida que pasa el tiempo. Nadie disfruta estando allí... de modo que la pintura se desconcha, la grava está plagada de malas hierbas, incluso la escultura que lo adorna parece abandonada. El patio que es una totalidad se vuelve cada vez más rico e integral; el patio incompleto lentamente se marchita y muere.

Así, vemos que el carácter de integralidad del patio viviente no depende de valores humanos, externos a sí mismo, inventados por ti o por mí, o por la gente que allí vive. Es un hecho intrínseco a su propia organización.

Ahora vemos cómo el círculo de argumentos se completa a sí mismo.

En nuestra propia vida poseemos la cualidad sin nombre cuando somos más intensos, más dichosos, más integrales.

Esto ocurre cuando permitimos que las fuerzas que experimentamos fluyan libremente en nosotros y revoloteen adelantándose entre sí, cuando somos capaces de permitir que nuestras fuerzas escapen al conflicto cerrado que nos oprime.

Pero esta libertad, esta limpidez, ocurren en nosotros más fácilmente cuando estamos en un mundo cuyos patrones también permiten que sus fuerzas se liberen... porque así como nosotros somos libres cuando nuestras propias fuerzas corren más libremente en nuestro interior, los lugares en los que estamos son también libres cuando sus propias fuerzas —que incluyen las fuerzas que surgen en nosotros— corren libremente y están resueltas...

La cualidad sin nombre en nosotros, nuestra vitalidad, nuestra sed de vida, dependen directamente de los patrones del mundo y de la medida en que éstos poseen dicha cualidad.

Los patrones vivientes liberan esta cualidad en nosotros.

Pero liberan esta cualidad en nosotros sobre todo porque ellos mismos la poseen.

7. La multiplicidad de patrones vivientes

Cuantos más patrones vivientes haya en un lugar —una habitación, un edificio o una ciudad—, tanta más vida cobrará ese lugar como totalidad, tanto más relucirá, tanto más poseerá ese fuego autoalimentador que es la cualidad sin nombre.





Cuando un patrón está vivo, resuelve sus propias fuerzas, es autosustentador y autocreador, sus fuerzas internas se mantienen continuamente a sí mismas. Ahora veremos que éste es sólo un caso específico de un efecto más general mediante el cual los patrones de una ciudad o de un edificio contribuyen a sustentarse entre sí y en el que cada patrón que está vivo expande su vida.

Pensemos en la «arquitectura» de un sistema en el que coexistan muchos patrones.

Supongamos, por ejemplo, que cierto edificio está constituido por cincuenta patrones.

Estos patrones definen el edificio en su totalidad. Definen su organización a gran escala, la distribución de las habitaciones, la forma en que funcionan los techos, la posición típica de las ventanas, la manera en que se sustenta el edificio, sus cimientos, la techumbre, las ventanas y su ornato.

En realidad, esos cincuenta patrones definen la estructura física del edificio y son responsables de los acontecimientos que ocurren en el edificio repetidas veces... tanto de los acontecimientos humanos como de los acontecimientos físicos no humanos.

Cada uno de esos cincuenta patrones puede estar, en sí mismo, vivo o muerto.

O, para ser más precisos, cada uno de ellos está, relativamente, más vivo o más muerto; de hecho es una cuestión de grado. Pero, de cualquier manera, cada uno de estos cincuenta patrones es relativamente estable y autosustentador... o relativamente inestable y autodestructivo.

Pongamos por caso lo que ocurre cuando algunos de estos cincuenta patrones están más «muertos».

Cada uno de esos patrones «muertos» es incapaz de contener sus propias fuerzas y mantenerlas en equilibrio. Ocurre, entonces, que esas fuerzas se esparcen más allá de los confines del patrón en el que ocurren y comienzan a contagiar a los demás patrones.

Pensemos, por ejemplo, en el patrón de una estructura de columna y viga sin un tirante o capitel en el que la columna se encuentre con la viga.

En toda estructura, para cualquier patrón dado de peso, existen diversas concentraciones de carga. Ciertos puntos, a causa de su configuración, suelen tener concentraciones de carga muy elevadas, por ejemplo, las uniones en ángulo recto entre columnas y vigas. En tal configuración, a medida que la concentración de carga excede los límites del material, comienzan a producirse pequeñas grietas. Las grietas se desarrollan hacia afuera a partir de ese punto y debilitan la estructura en otros puntos circundantes. Por el momento, la naturaleza autodestructiva del sistema corresponde totalmente a términos de fuerza mecánica. Pero, a partir de aquí, comienza a producirse un nuevo tipo de efecto. Las pequeñas grietas atraen la humedad por acción capilar: el agua penetra el material y estropea aún más su capacidad de resistencia. Cuando llegan las heladas y el agua se congela, se expande y produce más deterioros. La próxima vez que los pesos creen una concentración de carga en el área deteriorada, producirán más daños y la estructura se agrietará más aún.

O pongamos por caso el patrón de un patio que es demasiado cerrado.

En el patio viviente, nos nutrimos; salimos cuando sentimos ganas de hacerlo, el patio es atendido, seguimos sintiendo ganas de estar allí: nos relajamos y somos libres tanto si salimos al patio como si permanecemos adentro.

Nada de esto ocurre en un patio muerto. Tratamos de salir pero nos sentimos frustrados porque el patio nos rechaza. Pero, de alguna manera, seguimos sintiendo la necesidad de salir: las fuerzas permanecen en nuestro interior, pero allí no se resuelven. No tenemos forma de resolver la situación por nosotros mismos. El conflicto irresuelto permanece soterrado y contribuye a la tensión que se acumula. En primer lugar, reduce la capacidad de resolver otros conflictos por nosotros mismos y hace todavía más probable que las fuerzas irresueltas se desborden en otra situación. En segundo lugar, si la fuerza se desborda puede crear tensiones mayores aún en otra situación en la que no encuentra una salida apropiada.

Supongamos, por ejemplo, que la gente que quiere estar al aire libre sale, en cambio, y se sienta en la calle, por donde pasan camiones. Esto está muy bien. Pero es posible que un niño se haga daño. O incluso aunque el niño no se haga daño, la madre teme que se lastime y grita,

transmitiendo al niño una constante sensación de inquietud, de modo que se malogra el juego... De una forma u otra, los efectos siempre se hacen sentir.

Es posible decirse que la gente puede adaptarse. Pero, en el proceso de adaptación destruirá alguna otra parte de sí misma. Es cierto que somos muy adaptables, pero también podemos adaptarnos hasta el punto de perjudicarnos. El proceso de adaptación tiene un precio. Por ejemplo, puede ser que el niño se adapte a la situación volcándose en la lectura. El deseo de jugar en la calle se somete a los peligros y a los gritos de la madre. Pero esa persona ha perdido una parte del deseo exuberante de corretear. Se ha adaptado por obligación, pero ha vuelto menos rica y menos integral su propia vida.

Los patrones «malos» son incapaces de contener las fuerzas que ocurren en su interior.

Como resultado de ello, dichas fuerzas se desbordan en otros sistemas cercanos. Con el tiempo, las grietas de la unión columna-viga producen humedad en la pared. El patio que fracasa hace que los niños quieran jugar afuera y provoca tensiones y peligro en la calle.

Pero estas fuerzas hacen que también fracasen otros patrones circundantes. Es posible que el patrón de la calle no esté concebido como un lugar para que jueguen los niños. Así, repentinamente, el patrón de la calle —que podría estar en equilibrio sin estas fuerzas— se vuelve inestable e inadecuado.

El patrón de la relación pared-viga —que originalmente no fue concebido para asimilar una gotera— también se vuelve súbitamente inestable e inadecuado, pues el contexto y las fuerzas que intenta poner en equilibrio han cambiado.

Finalmente, la totalidad del sistema tiene que derrumbarse.

La leve tensión provocada por el exceso de fuerzas de estos primeros patrones inestables se expande primero a los patrones cercanos... y luego, más lejos aún, dado que dichos patrones cercanos también se vuelven inestables y destructivos.

La delicada configuración que es autocreadora y está en equilibrio con sus fuerzas se ve, por alguna razón, interrumpida... impedida de acontecer, situada en una posición en la que su configuración ya no puede recrearse a sí misma.

¿Qué ocurre, entonces, con las fuerzas de este sistema?

En tanto existía la configuración equilibrada y autocreadora, las fuerzas estaban en equilibrio.

Pero, una vez que la configuración se ha desequilibrado, las fuerzas permanecen en el interior del sistema irresueltas, desfasadas y sin equilibrio, hasta que la totalidad del sistema debe, necesariamente, derrumbarse.

Por contraste, supongamos ahora que cada uno de los cincuenta patrones que constituyen el edificio está vivo y resuelto.

En este caso ocurre exactamente lo contrario. Cada patrón abarca y contiene las fuerzas que debe asimilar y no hay otras fuerzas en el sistema. En dichas circunstancias, cada acontecimiento es resuelto. Las fuerzas entran en juego y se resuelven a sí mismas tal como son, en el interior de los patrones.

Cada patrón contribuye a sustentar a otros.

La cualidad sin nombre se manifiesta no cuando acontece un patrón aislado, sino cuando todo un sistema de patrones, interdependientes a muchos niveles, es estable y viviente.

Podemos ver las ondulaciones de la arena en cualquier sitio donde decidamos poner arena suelta al viento.

Pero, cuando el viento sopla a través del mar, por encima de las marismas interiores, cuando entre dos ondulaciones de arena sustentan las dunas, sale la gallineta, brincan los jejenes, el movimiento de las dunas es controlado por hierbas que se mantienen a sí mismas y a la gallineta... contamos con una porción del mundo, viva a muchos niveles simultáneamente, que comienza a poseer la cualidad sin nombre.

La configuración individual de cualquier patrón dado necesita de otros para mantenerse viva.

Por ejemplo, un LUGAR VENTANA es estable y viviente sólo si lo acompañan otros patrones necesarios para sustentarlo y que también son vivientes; un ANTEPECHO BAJO para resolver el problema del panorama y de la relación con el suelo; una VENTANA QUE ABRA para resolver el problema de la forma de entrada del aire, de manera tal de permitir que la gente se asome y respire el aire exterior; ENTREPAÑOS PEQUEÑOS para dejar que la ventana genere una fuerte relación entre el interior y el exterior.

Si en el lugar ventana propiamente dicho faltan estos patrones menores que resuelven sistemas más pequeños de fuerzas, el patrón no funciona. Imaginemos, por ejemplo, un lugar ventana con antepechos altos, ventanas fijas y grandes hojas de vidrio cilindrado. Aún hay tantas fuerzas subsidiarias en conflicto, que el lugar ventana no puede funcionar porque todavía no ha resuelto el sistema específico de fuerzas que se supone debe resolver. Para estar en equilibrio, cada patrón debe ser sustentado por una situación en la que tanto los patrones mayores a los que pertenece como los más pequeños de los que está compuesto, estén vivos en sí mismos.

Para que una entrada sea una totalidad deben cooperar muchos patrones.

Tratemos de imaginar una entrada que sea una totalidad. Se me ocurre un acceso a un gran edificio; para que sea una totalidad debe contener, como mínimo, los siguientes elementos: una arcada o viga que haga descender los pesos desde lo alto; quizá cierta pesadez en los miembros que hacen descender dichas fuerzas y que marcan los límites del acceso; cierta profundidad o penetración que haga penetrar la entrada lo suficiente para que la luz cambie a lo largo del camino de acceso; algún adorno alrededor del arco o de la abertura, que marque la entrada de forma distinta y le dé ligereza; de alguna manera, cosas que yo vería como «pies», cosas que sobresalgan en las bases de los costados: pueden ser asientos, pies de columnas, algo que, de alguna forma, relacione los costados con el suelo, convirtiéndolos en una unidad. Esta entrada puede ser una totalidad, pero dudo que pudiera serlo con algo menos que todo eso.

Así, este sistema de patrones que he bosquejado aproximadamente forma la base de lo que se necesita en la entrada de un gran edificio. Estos patrones forman un sistema, son interdependientes. Es verdad que cada uno puede explicarse en sus propios términos, como algo aislado que es necesario para resolver ciertas fuerzas. Pero estos pocos patrones también forman una totalidad, funcionan como un sistema...

Lo mismo ocurre en un barrio.

También existen ciertos patrones generales, en este caso más arraigados en acontecimientos humanos, que deben reunirse con el propósito de que experimentemos el barrio como una totalidad...

Sin duda un límite, más o menos claramente demarcado; vías de acceso no enfáticas sino suavemente presentes, donde los senderos de entrada y salida crucen los límites: en el interior, una porción de tierra común para que jueguen los niños, tal vez para que pasen los animales; asientos desde los cuales los ancianos vean lo que ocurre; un centro del todo; las familias mismas, reunidas en algún tipo de grupos para que haya un número visible de ellas, aunque no demasiadas; agua en algún sitio; talleres y otros lugares de trabajo quizá hacia los límites; también casas, naturalmente, pero agrupadas; árboles en algún sitio... y también la luz del sol, intensa como mínimo en un punto. Ahora el barrio comienza a formar una totalidad.

Ahora empezamos a ver qué ocurre cuando las pautas del mundo colaboran.

Cada patrón viviente resuelve algún sistema de fuerzas o permite que éstas se resuelvan a sí mismas. Cada patrón crea una organización que mantiene esa porción del mundo en equilibrio.

Un equilibrio en el que todos los patrones están vivos no contiene fuerzas perturbadoras. La gente se siente relajada; las plantas están cómodas; los animales siguen sus sendas naturales; las fuerzas de erosión se encuentran en equilibrio con el proceso natural de

mantenimiento que anima la configuración del edificio; las fuerzas de gravedad están en equilibrio con la configuración de las vigas, las bóvedas y las columnas, el soplo del viento; el agua de lluvia fluye naturalmente, de manera tal que ayuda a crecer a esas plantas que, por otras razones, están en sí mismas en equilibrio con las grietas de las losas del pavimento, la belleza de la entrada, el aroma a rosas en el ambiente exterior al atardecer...

Cuantos más patrones dadores de vida haya en un edificio, más bello será éste.

Se nota, de mil maneras distintas, que está hecho con esmero y atención por los pequeños detalles que podemos necesitar.

Un asiento, el brazo de un sillón, el pomo de una puerta cómodo de sujetar; una terraza sombreada que protege del calor; una flor que crece precisamente junto a la entrada, donde puedo inclinarme y olerla al pasar al jardín; la luz que cae en lo alto de la escalera, de lo contrario a oscuras, para que yo pueda andar hacia ella; color en la puerta y adornos alrededor para que yo sepa, con un pequeño vuelco del corazón, que he vuelto otra vez; una bodega semihundida en la tierra, donde se mantengan fríos la leche y el vino.

Lo mismo ocurre en una ciudad.

Para mí, la ciudad que está viva y es hermosa muestra, de mil maneras, que todas sus instituciones trabajan unidas para proporcionar comodidad a sus habitantes, y sienten por sí mismas un respeto profundamente asentado.

Lugares al aire libre donde la gente come y baila; ancianos sentados en la calle que miran pasar el mundo; en los barrios, lugares frecuentados por adolescentes, lo bastante independientes de sus padres para sentirse ellos mismos vivos y permanecer allí; lugares cerrados para guardar los coches si hay muchos, de manera tal que no nos oprima su presencia; tareas compartidas entre las familias; chicos que juegan donde se trabaja y extraen de ello una enseñanza.

Por último, la cualidad sin nombre aparece no cuando un patrón aislado es viviente, sino cuando todo un sistema de patrones, independiente a muchos niveles, es estable y viviente.

Un edificio o una ciudad cobran vida cuando todos los patrones que contienen están vivos: cuando permiten que cada una de las personas, cada planta y animal, cada arroyo y cada puente, cada pared y cada techo, todos los grupos humanos y todos los caminos, cobren vida en sus propios términos.

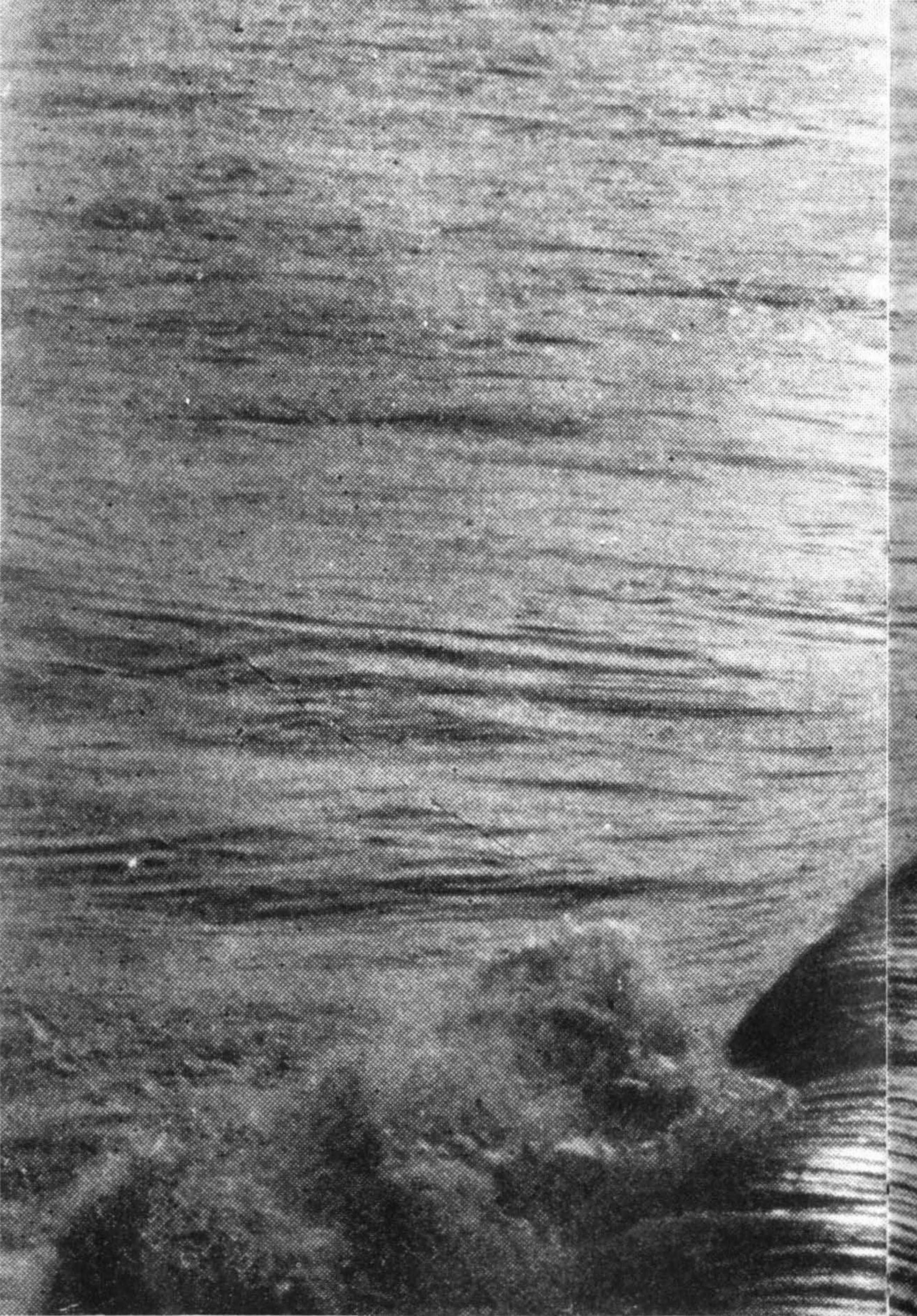
Cuando eso ocurre, toda la ciudad alcanza el estado que, en ocasiones, alcanzan los seres individuales en sus momentos mejores y más dichosos: cuando son más libres.

Recuerda el melocotonero tibio, arrimado contra la pared, de cara al sur.

En esta etapa, toda la ciudad poseerá esta cualidad, resplandeciente y caldeada bajo el sol de sus propios procesos.

8. La cualidad propiamente dicha

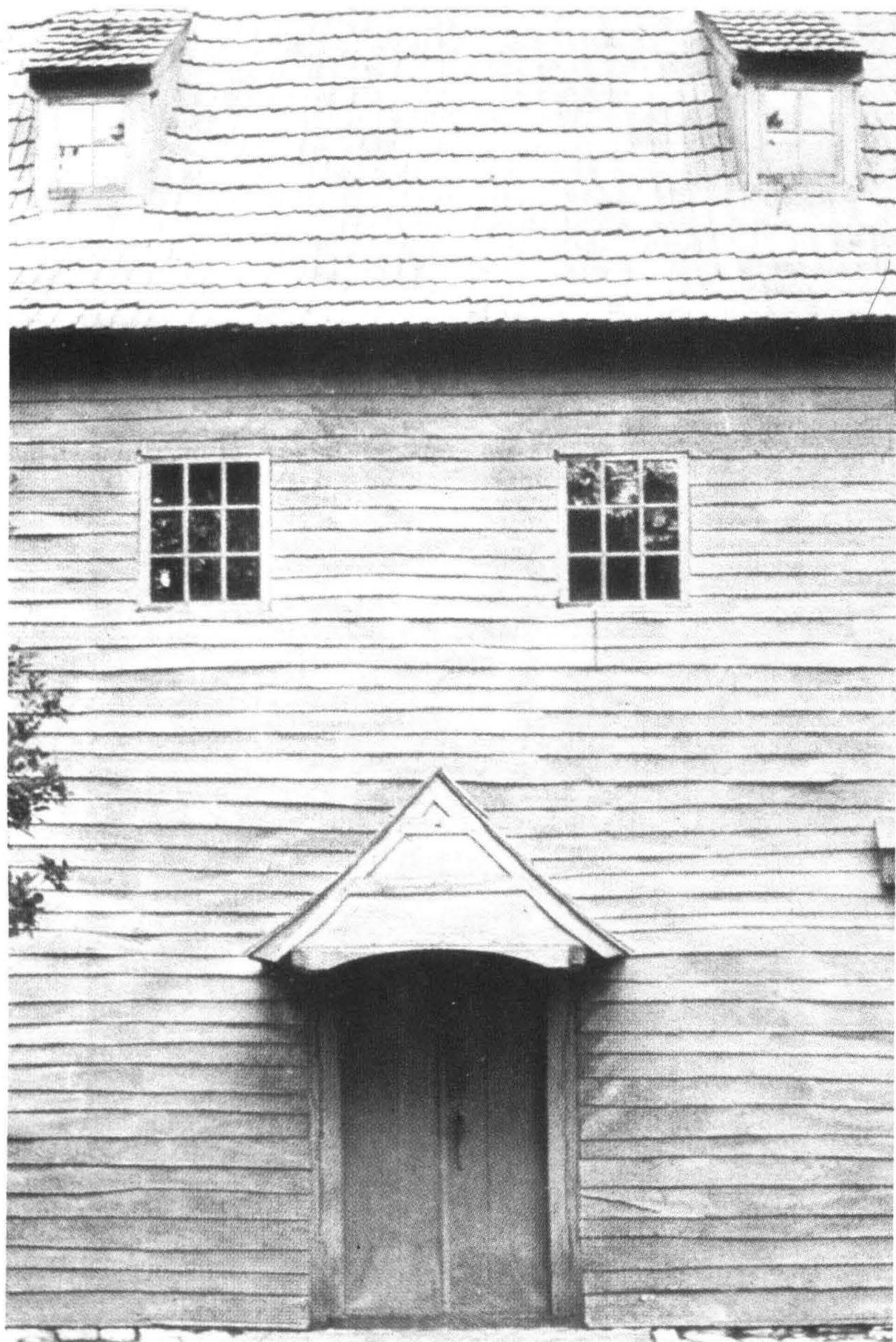
Cuando un edificio cuenta con este fuego, se convierte en parte de la naturaleza. Al igual que las olas del mar o las hojas de hierba, sus partes están gobernadas por el juego infinito de la repetición y la variedad creado ante el hecho de que todo pasa. Ésta es la cualidad propiamente dicha.











Finalmente, en este último capítulo de la primera parte, veremos qué ocurre geométricamente cuando un edificio o una ciudad están totalmente formados por patrones vivientes.

Porque cuando una ciudad o un edificio viven, siempre podemos reconocer su vida, no sólo en la evidente felicidad que allí se experimenta, no sólo en su libertad y relajamiento, sino también en su aspecto puramente físico.

Siempre poseen cierto carácter geométrico.

¿Qué ocurre en un mundo —un edificio o una ciudad— en el que los patrones poseen la cualidad sin nombre y están vivos?

Lo más importante que ocurre es que cada parte, a todos los niveles, se vuelve singular. Los patrones que asumen una porción del mundo son, en sí mismos, bastante sencillos. Pero cuando interactúan crean configuraciones globales levemente distintas en cada lugar. Esto ocurre porque en toda la tierra no existen dos lugares en condiciones absolutamente semejantes. Y cada pequeña diferencia contribuye, por sí misma, a la diferencia de condiciones que encuentran los demás patrones.

Éste es el carácter de la naturaleza.

El «carácter de la naturaleza» no es una mera metáfora poética. Se trata de una característica específicamente morfológica, de una característica geométrica común a todas las cosas del mundo que no están hechas por la mano del hombre.

Para esclarecer este carácter de la naturaleza, lo contrastaré con el carácter de los edificios que se construyen en nuestros días. Una de las características más profusas de estos edificios es el hecho de que son «modulares». Todo está plagado de idénticos bloques de cemento, habitaciones idénticas, casas idénticas, idénticos apartamentos en edificios de apartamentos idénticos. La idea de que un edificio puede —y debe— hacerse con unidades modulares es uno de los supuestos más difundidos de la arquitectura del siglo veinte.

La naturaleza nunca es modular. La naturaleza está llena de

unidades casi similares (olas, gotas de lluvia, hojas de hierba), pero aunque todas las unidades de una especie son semejantes en su estructura general, no hay dos idénticas en sus detalles.

1. Las mismas características generales se repiten una y otra vez.
2. En su aspecto detallado, dichas características generales nunca son dos veces idénticas.

Por un lado, todos los robles tienen la misma forma general, el mismo tronco grueso y retorcido, la misma corteza arrugada, las hojas de la misma forma, la misma proporción entre ramas gruesas, medianas y delgadas. Por otro lado, no existen dos árboles absolutamente idénticos. Jamás se repite la combinación exacta de altura, grosor y curvatura; ni siquiera podemos encontrar dos hojas idénticas.

Todas las olas del mar poseen este carácter.

Los patrones que componen la ola son siempre los mismos: la cresta de la ola, las gotas de espuma, el espaciamiento entre una y otra ola, el hecho de que, aproximadamente, una ola de cada siete es más grande que las otras... No son muchos los patrones que la componen.

Pero, al mismo tiempo, las olas reales y concretas son siempre distintas. Esto se debe a que los patrones interactúan de manera diferente en cada punto. Interactúan de manera diferente entre sí. E interactúan diversamente con los detalles de su entorno. De modo que cada ola real es diferente, al mismo tiempo que todos sus patrones son exactamente iguales a los patrones de las demás olas.

Lo mismo ocurre con las gotas de agua de las olas.

La distinción entre los patrones «globales» y los detalles concretos no es una cuestión de dimensiones. Lo que se aplica a las olas también es cierto con respecto a cada gotita de agua. Cada gota de un tamaño dado tiene más o menos la misma forma..., pero bajo el microscopio cada una es levemente distinta a las demás. A toda escala hay invariables globales y variaciones detalladas. En un sistema semejante la variedad es infinita, aunque, al mismo tiempo, exista una similitud infinita. No es de extrañar que podamos contemplar las olas durante horas enteras; no es de extrañar que una hoja de hierba siga siendo fascinante después de haber visto millones de ellas. A pesar de su igualdad, nunca nos sentimos oprimidos por esa mismidad. A pesar de toda su variedad nunca nos sentimos perdidos, como nos ocurre en presencia de una variedad que no comprendemos.

Hasta los átomos poseen este carácter.

Puede sorprenderte saber que la misma regla se aplica incluso a los átomos. No hay dos átomos idénticos. Cada uno es ligeramente distinto, según su entorno inmediato.

Resulta especialmente decisivo discutir este hecho acerca de los átomos, pues mucha gente aplica el criterio de igualdad de los átomos para dar validez a la construcción «modular». Si desafías al constructor de un ambiente modular diciéndole que ese ambiente no puede estar vivo, probablemente te responderá que la naturaleza misma se construye a partir de componentes modulares —concretamente átomos— y que los átomos han llegado a ser la imagen arquetípica de la construcción modular.

Pero cada átomo es singular, así como las gotas de lluvia y las hojas de hierba. Dado que utilizamos el símbolo C para cualquier átomo de carbono, y que sabemos que cada átomo de carbono tiene el mismo número de protones y de electrones, suponemos que todos los átomos de carbono son idénticos. Pensamos en un cristal como en una serie de partes idénticas. Pero la verdad es que las órbitas de los electrones se ven influidas por las órbitas de los electrones de los átomos inmediatos, y son por lo tanto diferentes en cada átomo, según su posición en el cristal. Si pudiésemos examinar cada átomo hasta sus mínimos detalles, descubriríamos que no hay dos exactamente iguales: cada uno es sutilmente distinto, según su posición en el todo.

Siempre hay repetición de los patrones.

Los patrones se repiten porque, bajo un conjunto de circunstancias dadas, siempre hay ciertos campos de relaciones mejor adaptados a las fuerzas existentes.

La forma de la ola es generada por la dinámica del agua y se repite toda vez que ocurre dicha dinámica. La forma de las gotas es generada por el equilibrio entre la gravedad y la tensión de superficie de la gota que cae, y se repite en todas las circunstancias en que éstas son las fuerzas dominantes. Y la forma de los átomos es creada por las fuerzas interiores entre partículas, que también se repite en forma aproximada toda vez que coinciden estas fuerzas y partículas.

Pero siempre hay variación y singularidad en la forma en que se manifiestan los patrones.

Cada patrón es una solución genérica a algún sistema de fuerzas del mundo. Pero las fuerzas nunca son idénticas. Puesto que la configuración exacta del entorno siempre es única, en cualquier lugar y momento, la configuración de las fuerzas a que está sujeto el sistema también es única: ningún otro sistema de fuerzas está sujeto exactamente a la misma configuración de fuerzas. Si el sistema es responsable de las fuerzas a las que está sujeto, se deduce que también el sistema tiene que ser único, que no puede ser exactamente igual a otro aunque sea aproximadamente similar. Esta no es una consecuencia accidental de la

singularidad de cada sistema, sino un aspecto esencial de la vida y la globalidad de cada parte.

En síntesis, en las cosas naturales existe un carácter que es creado por el hecho de que éstas concuerdan exactamente con sus fuerzas internas.

Del juego de repetición y variedad a todos los niveles se desprende que la geometría general siempre es suelta y fluida. La naturaleza siempre posee una irregularidad indefinible, una soltura, un relajamiento; esta geometría relajada proviene directamente del equilibrio entre la repetición y la variedad.

En un bosque vivo sería imposible que todos los árboles fuesen idénticos, y para un árbol sería imposible estar vivo si todas sus hojas fuesen iguales. No puede mantenerse ningún sistema cuyas partes componentes sean tan insensibles a las fuerzas a las que están sujetas: no podría estar vivo ni ser integral. Para el árbol como totalidad es fundamental que cada hoja sea ligeramente distinta a las demás. Y por supuesto, dado que se aplica el mismo argumento a todos los niveles, las partes componentes de la naturaleza son singulares a todos los niveles.

Este carácter existirá en cualquier sitio en que una parte del mundo concuerde tan bien con sus propias fuerzas internas que sea fiel a su propia naturaleza.

Todas esas cosas que llamamos imprecisamente *naturaleza* —la hierba, los árboles, el viento invernal, las profundas aguas azules, el amarillo azafrán, los zorros y la lluvia, en resumen las cosas que no han sido creadas por el hombre— son precisamente las cosas *fieles* a su *propia* naturaleza. Son las cosas que concuerdan perfectamente con sus propias fuerzas internas. Y las cosas que no son «naturaleza» son las que están reñidas con sus propias fuerzas internas.

Todo sistema que sea una totalidad tiene que tener este carácter de la naturaleza. La morfología de la naturaleza, la flexibilidad de sus líneas, la variedad casi infinita y la falta de «vacíos», todo se desprende directamente del hecho de que la naturaleza es integral. Las montañas, los ríos, bosques, animales, rocas, flores... todo posee ese carácter. Pero no lo tienen simplemente por accidente, sino porque son integrales y porque también lo son sus partes. Todo sistema que sea una totalidad debe poseer este carácter.

En consecuencia, un edificio que sea integral debe poseer también el carácter de la naturaleza.

Esto no significa que un edificio o una ciudad vivientes se parezcan a un árbol o a un bosque. Pero tendrán el mismo equilibrio de repetición y variedad que la naturaleza.

Por un lado, los patrones se repetirán, así como se repiten en la naturaleza.

Si los patrones de que se compone una cosa están vivos, los veremos aparecer una y otra vez porque tienen sentido. Si la forma en que una ventana da a un árbol tiene sentido, veremos que se repite; si la relación entre las puertas tiene sentido, la veremos en casi todas las puertas; si tiene sentido la forma en que están colocadas las baldosas, casi siempre las veremos colocadas de igual manera; si la ubicación de la cocina en la casa tiene sentido, se repetirá en todo el barrio.

En síntesis, descubriremos que los mismos elementos se repiten una y otra vez... y observaremos los ritmos de su repetición. Las tablas en el costado de la casa, los balaústres de la barandilla de una balaustrada, las ventanas de los edificios, los cristales de las ventanas, la misma forma aproximada del techo repetida una y otra vez, las columnas similares, habitaciones semejantes, tejados similares, ornatos repetidos, los árboles y los troncos de los árboles repetidos en su patrón, asientos repetidos, encalado repetido, colores repetidos, avenidas, jardines, puentes, lugares a los costados de los caminos, pérgolas, arcadas, losas del pavimento, baldosas azules... todo se repite si es apropiado en un lugar dado.

Por otro lado, descubriremos que las partes físicas en que se manifiestan los patrones son singulares y levemente diferentes cada vez que ocurren.

Dado que los patrones interactúan y que las condiciones son levemente diferentes alrededor de cada acontecimiento particular, las columnas de un soportal serán levemente distintas, las tablas del costado de la casa serán algo diferentes, las ventanas variarán ligeramente, variará la casa, las posiciones de los árboles serán distintas, los asientos serán diferentes aunque se repitan...

La repetición de patrones es algo totalmente distinto a la repetición de partes.

Cuando dos ventanas físicas son idénticas, las relaciones que mantienen con su entorno son distintas porque son diferentes sus entornos.

Pero cuando las relaciones con sus entornos —sus patrones— son iguales, las ventanas mismas serán distintas porque la semejanza de los patrones, al interactuar en diferentes contextos, las volverá distintas.

Por cierto, las partes diferentes serán singulares porque *los patrones son iguales.*

Tomemos como ejemplo el patrón LUGAR SOLEADO, que crea un sitio bajo el sol al costado sur de un edificio, precisamente donde se usa el espacio exterior y donde el edificio se abre a él. Este patrón puede crear una serie de sitios similares junto al borde sur de una larga hilera de casas, pero justamente donde las casas dan la vuelta a una esquina genera un lugar especial, que sobresale a medias en la calle, habrá muros bajos para proteger sus costados, quizás un toldo de lona... será un lugar que todos los vecinos recordarán y buscarán.

Este lugar singular no está creado por una arbitraria búsqueda de singularidad. Está creado por la repetición del patrón que requiere un lugar bajo el sol y por la interacción de este patrón con el mundo.

Encontraremos que ocurre lo mismo a cualquier escala. Donde haya muchas casas, éstas serán de forma similar pero cada una será única, según la naturaleza de la gente que la habite y debido a que cada una tiene una combinación ligeramente distinta de relaciones con la tierra, el sol, las calles, la comunidad.

Todas las ventanas de una casa dada serán en general similares, según sus patrones, pero no habrá dos idénticas en detalles: cada una será diferente según su posición exacta, la dirección de la luz, el tamaño de la habitación, las plantas exteriores a ésta.

Y de la repetición de los patrones y la singularidad de las partes se desprende, como en la naturaleza, que los edificios vivientes son fluidos y relajados en su geometría.

Insisto en que esto no significa que los edificios deban parecer animales o plantas. La vertical, la horizontal y el ángulo recto son demasiado importantes en la naturaleza del espacio humano para que ello fuera posible. Pero en un lugar viviente, los ángulos rectos rara vez son exactos, el espaciamiento de las partes rara vez es perfectamente uniforme. Una columna es un poco más gruesa que otra, un ángulo un poco más abierto que un ángulo recto, el vano de una puerta es un tanto más pequeño que otro, cada línea del techo se desvía una o dos pulgadas de la horizontal.

Un edificio en el que todos los ángulos son perfectamente rectos, en el que todas las ventanas tienen exactamente las mismas dimensiones, en el que todas las columnas son perfectamente verticales y todos los suelos perfectamente horizontales, sólo puede alcanzar su falsa perfección cerrando totalmente los ojos a su entorno. Las aparentes imperfecciones de un lugar que está vivo no son imperfecciones. Surgen del proceso que permite que cada parte se adecue esmeradamente a su posición.

Éste es el carácter de la naturaleza. Pero no serán auténticas su fluidez, su desigualdad, su irregularidad, a menos que se haga sabiendo que morirá.

Por mucho que quien construya un edificio comprenda el ritmo de regularidad e irregularidad, su comprensión no significará nada en

tanto lo cree con la idea de que debe conservarse porque es algo precioso.

Si quieres conservar un edificio, tratarás de hacerlo con materiales que duren eternamente. Tratarás de cerciorarte de que tu creación pueda conservarse intacta, siempre en su estado actual. Será necesario descartar la lona pues debe reemplazarse; las baldosas deberán ser excesivamente duras para que no se agrieten y estar asentadas en hormigón, de manera tal que no se muevan y para evitar el crecimiento de malas hierbas que resquebrajen el pavimento; los asientos deben ser perfectos, de materiales que nunca se desgasten ni pierdan el color; los árboles deben ser hermosos a la vista pero no deberán dar frutos, pues la fruta caída puede molestar a alguien.

Pero para alcanzar la cualidad sin nombre, un edificio debe estar hecho, al menos en parte, con materiales que envejezcan y se deterioren. Ladrillos y baldosas perecederos, argamasa suave, capas de pintura que se decoloren, lonas que hayan sido un poco blanqueadas y azotadas por el viento... fruta caída en los senderos, aplastada por la gente que la pisa, hierba creciendo en las grietas entre las piedras, una silla vieja remendada y pintada para mayor confort...

Nada de esto puede ocurrir en un mundo que dura eternamente.

El carácter de la naturaleza no puede emerger sin la presencia y la conciencia de la muerte.

Siempre que las imágenes humanas distorsionan el carácter de la naturaleza se debe a que no hay una aceptación plena de la naturaleza de las cosas. Siempre que no hay aceptación plena de la naturaleza de las cosas la gente distorsionará la naturaleza, exagerando las diferencias o exagerando las semejanzas. En última instancia, lo hacen con el propósito de conjurar la idea y el hecho de la muerte.

Finalmente, llegados a este punto, está claro que para hacer una cosa que posea el carácter de la naturaleza y para ser fieles a todas sus fuerzas, para borrarte tú mismo, para dejarla ser sin la interferencia de tu yo hacedor de imágenes... es necesario tomar conciencia de su transitoriedad, de que todo pasará.

Por supuesto, la naturaleza misma también es transitoria. Los árboles, el río, los insectos que zumban... tienen corta vida: morirán. Empero, nunca nos entristecemos en presencia de estas cosas. Por transitorias que sean nos hacen felices, gozosos.

Pero cuando hacemos nuestro propio intento por crear naturaleza en el mundo que nos rodea y lo logramos, no podemos escapar al hecho de que moriremos. Esta cualidad, cuando se alcanza en las cosas humanas, siempre es triste, nos entristece.

Hasta podemos decir que un lugar en el que el hombre trate de alcanzar la cualidad y ser como la naturaleza no es auténtico a menos que podamos sentir la leve presencia de esta obsesionante tristeza, pues al tiempo que la disfrutamos sabemos que se extinguirá.

El portal

Para alcanzar la cualidad sin nombre debemos construir como portal un lenguaje de patrones vivientes.

9. La flor y la semilla

No es posible poner esta cualidad en edificios y ciudades; sólo es posible generarla indirectamente a través de las acciones corrientes de la gente, de igual manera que una flor no puede hacerse, sino generarse a partir de la simiente.



Ahora estamos en condiciones de reconocer, al menos como vago esbozo, el carácter de las ciudades y edificios que poseen la cualidad sin nombre.

A continuación veremos que existe un proceso específico y concreto mediante el cual empieza a cobrar vida esta cualidad.

En los nueve capítulos siguientes nos ocuparemos del hecho de que la cualidad sin nombre no puede hacerse, sino generarse mediante un proceso.

Puede emanar de tus acciones y fluir con gran facilidad, pero no puede hacerse. No puede ser inventada, ideada ni diseñada. Ocurre cuando surge espontáneamente del proceso de creación.

Pero debemos renunciar por entero a la idea de que se trata de algo que podemos capturar conscientemente elaborando dibujos en el tablero.

Reflexionemos sobre el proceso mediante el cual los samoanos hacen una canoa a partir de un árbol.

Talan el árbol; separan las ramas del tronco; quitan la corteza; ahuecan el interior; tallan la forma exterior del casco; forman la proa y la popa; tallan decoraciones en la proa...

Cada canoa hecha mediante este proceso es diferente y cada una es hermosa a su manera, porque el proceso es así de corriente, de sencillo, de directo. No se pierde tiempo preguntándose qué tipo de canoa debería construirse, qué forma debe tener el casco, si debe llevar o no asientos —todas estas decisiones se toman antes de empezar—, de modo que toda la energía y los sentimientos de sus artífices entran en el carácter específico de esa canoa concreta...

La cualidad de vida es semejante: no puede hacerse sino generarse.

Cuando una cosa es hecha, contiene la voluntad de su hacedor. Pero cuando es generada lo es libremente, mediante la operación de reglas carentes de ego que actúan sobre la realidad de la situación y crean, espontáneamente...

El trazo de pincel se vuelve hermoso cuando es visible únicamente como producto acabado de un proceso, cuando la fuerza del proceso toma posesión de la exigua voluntad de su hacedor. El hacedor libera su voluntad y deja que el proceso aborde la situación.

Así, cualquier cosa viviente sólo puede lograrse como producto acabado de un proceso cuya fuerza asume y reemplaza el acto deliberado de creación.

En nuestra época hemos llegado a pensar en las obras de arte como «creaciones» concebidas en la mente de sus creadores.

Y hemos llegado a pensar en los edificios, incluso en las ciudades, como «creaciones»... también ideadas, concebidas, diseñadas.

Dar a luz una totalidad semejante parece una tarea monumental: exige que el creador piense a partir de cero y dé vida a algo integral: se trata de una tarea ingente, formidable, descomunal; impone respeto; comprendemos lo ardua que es; quizá retrocedemos ante ella, a menos que estemos muy seguros de nuestra potencialidad: la tememos.

Todo esto ha definido el trabajo de la creación, o del proyecto, como una tarea colosal, en la que algo gigantesco cobra vida repentinamente, en un acto único cuyo funcionamiento interno no puede explicarse, cuya sustancia reside fundamentalmente en el yo del creador.

La cualidad sin nombre no puede hacerse así.

Imaginemos, por contraste, un sistema de reglas simples, nada complicadas, pacientemente aplicadas, hasta que gradualmente forman una cosa. La cosa puede ser formada gradualmente y construida de una sola vez, o construida gradualmente a través del tiempo... pero en esencia se forma mediante un proceso no más complicado que el proceso mediante el cual los samoanos dan forma a sus canoas.

En este caso no se trata de la maestría de procesos creativos innominables, sino sólo de la paciencia de un artesano que talla lentamente; la maestría de lo que éste hace no reside en las profundidades de un yo impenetrable sino, exclusivamente, en la simple maestría de los pasos del proceso y en la definición de dichos pasos.

Exactamente lo mismo se aplica a un organismo viviente.

Un organismo no puede hacerse. No puede concebirse y luego construirse mediante un acto deliberado de creación, según el anteproyecto del creador. Es demasiado complejo y demasiado sutil para nacer de un rayo iluminador en la mente del creador. Tiene miles de millones

de células, cada una de ellas perfectamente adaptada a sus condiciones... y esto sólo puede ocurrir porque el organismo no es «hecho» sino generado mediante un proceso que permite la adaptación gradual de dichas células hora a hora...

Es el proceso el que crea el organismo y así debe ser. Ninguna cosa viviente puede hacerse de otra manera.

Si deseas hacer una flor viviente, no la construyes físicamente, con pinzas, célula a célula. La cultivas a partir de una semilla.

Supongamos que estás tratando de crear una flor... un nuevo tipo de flor. ¿Cómo lo harás? Naturalmente no intentarás construirla célula a célula, con pinzas. Sabes que todo intento de construir directamente una cosa tan compleja y delicada no conduciría a nada. Las únicas flores que el hombre ha construido directamente, pieza a pieza, son de plástico. Si deseas hacer una flor viviente, sólo existe una forma de hacerlo: tendrás que preparar una semilla para la flor y luego dejar que *ella*, esa semilla, genere la flor.

Esto gira sobre una sencilla proposición científica: la gran complejidad de un sistema orgánico, que es esencial para su vida, no puede crearse directamente, sino sólo generarse indirectamente.

La mera cantidad de diferenciaciones vuelve cierta esta proposición. Por ejemplo, en una flor hay más de mil millones de células, todas diferentes. Es obvio que ningún proceso de construcción puede crear directamente este tipo de complejidad. Sólo los procesos indirectos de crecimiento, en los que el orden se multiplica a sí mismo, sólo estos tipos de procesos pueden generar tal complejidad biológica.

Esto no puede ocurrir a menos que cada parte sea como mínimo parcialmente autónoma, de modo que pueda adaptarse a las condiciones locales dentro del todo.

La cualidad sin nombre, como toda forma de totalidad orgánica, depende esencialmente del grado de adaptación de las partes dentro del todo.

En un sistema que se asemeja al carácter de la naturaleza, las partes tienen que adaptarse con un grado casi infinito de sutileza, lo cual requiere que el proceso de adaptación funcione constantemente a lo largo de todo el sistema.

Requiere que cada parte de todos los niveles, por pequeña que sea, tenga la capacidad de adaptarse a sus propios procesos.

Esto no puede ocurrir si cada parte no es autónoma.

Para que un edificio sea natural se requiere lo mismo.
En el edificio, cada alféizar y cada columna tienen que formarse

mediante un proceso autónomo que les permita adaptarse correctamente al todo.

Cada banco, cada alféizar, cada baldosa, necesitan ser hechos por una persona o un proceso, en concordancia con fuerzas sutiles y diminutas, un poco distintos en cada punto según su dimensión, y diferentes de todos los demás.

Y lo mismo ocurre en la ciudad.

En la ciudad, cada edificio y cada jardín también deben ser conformados mediante un proceso autónomo que les permita adaptarse a sus pormenores singulares.

Esta amplia variedad sólo puede ser creada por la población. Cada casa de un camino debe ser formada por una persona diferente, familiarizada con las distintas fuerzas peculiares de ese lugar. Dentro de la casa, las ventanas deben ser conformadas por la gente que se asoma y ve cuáles deben ser los límites de la ventana.

Esto no significa que cada persona tenga que diseñar el lugar en que vive. Significa, sencillamente, que el amor, el esmero, y la paciencia necesarios para que cada parte se ajuste a las fuerzas que actúan sobre ella sólo pueden existir cuando cada parte detallada es cuidada y formada por alguien que tenga el tiempo, la paciencia y los conocimientos necesarios para comprender las fuerzas que actúan sobre ella. No es esencial que cada persona diseñe o dé forma al lugar en el que vivirá o trabajará. Evidentemente la gente se muda, es feliz en casas viejas, etcétera...

Sólo es esencial que los miembros de una sociedad, todos juntos, todos los millones que la componen y no sólo los arquitectos profesionales, diseñen los millones de lugares. No existe otro modo en el que la variedad humana y la realidad de las vidas humanas específicas encuentren su camino hacia la estructura de los lugares.

Por supuesto, la creación autónoma de las partes tomadas individualmente produciría, sin embargo, el caos.

Las partes no formarán un todo más amplio a no ser que su adaptación individual esté bajo algún tipo de regulación más profunda, que garantice que el proceso local de adaptación no sólo permitirá que esa parte local se adapte auténticamente a sus propios procesos, sino también que será conformada para plasmar un todo más amplio.

Lo que hace de una flor una totalidad, al tiempo que todas sus células son más o menos autónomas, es el código genético, que guía el proceso de las partes individuales y hace de ellas un todo.

Las diferentes células pueden actuar en armonía porque cada una de ellas contiene el mismo código genético.

Cada parte (célula) es libre de adaptarse localmente a sus propios procesos y es asistida en este proceso por el código genético que guía su crecimiento.

Pero al mismo tiempo, dicho código contiene características que garantizan que la lenta adaptación de las partes individuales no sea meramente anárquica e individual, sino que cada parte contribuya simultáneamente a crear las partes más amplias, los sistemas y patrones que son necesarios para el todo.

Y así como la flor necesita de un código genético para mantener la totalidad de sus partes, lo necesitan el edificio y la ciudad.

El edificio necesita un código que garantice que todas las columnas y ventanas, individualmente conformadas, lleguen a formar un todo. Debe proporcionar al constructor una secuencia de instrucciones tan claras y tan fluidas que éste pueda hacer libremente cada porción del edificio a la perfección, según su lugar.

Y la ciudad necesita un código, que hace un todo de las muchas acciones de la gran variedad. Debe proporcionar instrucciones claras a la población de la ciudad para que todos puedan participar de la formación de la misma: como el proceso genético que crea la flor, este proceso debe permitir que cada persona dé forma a su propio rincón del mundo para que cada edificio, cada habitación, cada umbral sean singulares según su lugar dentro del todo... pero con la garantía de que la ciudad que surge de estos actos independientes también será viviente e integral.

Así, comencé a preguntarme si existía un código —semejante al código genético— para los actos humanos de construcción.

¿Existe un código fluido que genere la cualidad sin nombre en los edificios y dé vida a las cosas? ¿Hay algún proceso que tenga lugar en la mente de una persona cuando ésta se permite generar un edificio o un lugar viviente? ¿Y existe un proceso que sea también tan sencillo como para que lo use toda la gente de la sociedad, generando así no sólo edificios individuales sino barrios enteros y ciudades?

Sí, existe: adquiere la forma de lenguajes.

10. Nuestros lenguajes de patrones

La gente puede dar forma a edificios y lo ha hecho durante siglos empleando lenguajes que denominó lenguajes de patrones. El lenguaje de patrones ofrece a cada persona que lo utiliza la posibilidad de crear una variedad infinita de edificios nuevos y singulares, así como su lenguaje corriente le brinda la posibilidad de crear una variedad infinita de oraciones.








PHILIPS





En el capítulo 9 aprendimos, en términos muy vagos y generales, que la vida no puede hacerse, sino sólo generarse mediante un proceso.

En el caso de edificios y ciudades, tal proceso debe permitir que la gente de una ciudad dé forma por sí misma a habitaciones y casas, calles e iglesias.

Ahora comenzaremos a ver qué tipo de procesos pueden hacerlo posible.

En las culturas tradicionales estos procesos eran corrientes.

Toda persona sabía cómo hacer correctamente una casa, una ventana o un banco.

Cada edificio era miembro de una familia, pero al mismo tiempo era singular.

Aunque en un valle alpino haya un centenar de granjas similares, cada una es hermosa y específica del lugar en el que se encuentra y está llena de los mismos elementos pero en combinaciones singulares, de manera tal que es viviente y hermosa.

Cada habitación es un tanto distinta según la perspectiva.

Cada jardín es diferente según su relación con el sol; cada sendero está situado de manera distinta según la mejor ruta desde la calle; cada escalera tiene una inclinación levemente diferente y con diferentes peldaños para adaptarse bellamente entre las habitaciones, sin desperdiciar espacio...

Cada baldosa está asentada de manera diferente en el suelo, según la disposición de la tierra.

Cada cristal de ventana es levemente distinto según la contracción de la madera; cada ventana es diferente según a dónde mira; cada estante es distinto según lo que contenga y la forma en que esté colocado; cada adorno tiene un color diferente, según los adornos y los colores que lo rodean; el capitel de cada columna es distinto según el momento de la vida de su tallador; cada umbral se desgasta de manera distinta, según la forma en que lo pisan los pies que lo atraviesan; cada puerta es levemente distinta en altura y forma, según su posición en el marco; cada planta es diferente, según el ángulo del sol y la posición del viento; cada tiesto tiene flores distintas según las predilecciones de quienes las plantan; cada estufa es diferente, según el número de personas que ocuparán la habitación y el tamaño de ésta; cada tabla es cortada de manera tal que se adapte a su posición, cada clavo es orientado según cómo ceda y se contraiga la madera.

¿Cómo fue posible todo esto?

¿Cómo fue posible que cualquier sencillo granjero pudiera hacer una casa mil veces más hermosa que las de los esforzados arquitectos de los últimos cincuenta años?

O, más simple aún: ¿cómo podía levantar un establo? ¿Qué era lo que hacía un granjero cuando decidía construir un establo y lo convertía en un miembro de la familia de establos, similar a cientos de establos y no obstante único?

A primera vista, podemos imaginar que cada granjero hacía hermoso su establo atendiendo, sencillamente, a su función.

Todo establo tiene que tener una puerta doble para que el granjero pueda entrar su carro de heno directamente para la descarga; todo establo debe almacenar suficiente heno para alimentar a las vacas durante todo el invierno; debe permitir que las vacas estén situadas de manera tal que sea fácil alimentarlas, y fácil trasladar el heno desde el lugar donde está almacenado hasta el comedero; tiene que tener los medios para que sea fácil limpiar el estiércol y la orina que se acumula; debe ofrecer una forma de sustentación del techo y las paredes contra el embate del viento...

Según esta teoría, el granjero es capaz de hacer hermoso su establo porque está en profundo contacto con su función.

Pero esto no explica la similitud entre los distintos establos.

Si cada nuevo establo fuese creado a partir de cero, exclusivamente por la naturaleza funcional del problema, cabría esperar una

variedad de formas mucho más amplia que la existente. ¿Por qué no hay establos circulares? ¿Por qué algunos establos no tienen una nave doble, que permitiría incluso más almacenamiento, o un doble techo inclinado? Es verdad que estos tipos de establos no funcionarían tan bien como los existentes, pero ¿cómo podían saberlo los constructores sin intentarlo?

La verdad es que no lo intentan: copian, sencillamente, los establos que ya conocen.

Por cierto, todo el que alguna vez ha construido algo hace las cosas de igual manera. Si colocas en el suelo viguetas a ejes de 40 cm, no elaboras los cálculos estructurales cada vez que lo haces; una vez que estás convencido de que se trata de una buena forma de hacer suelos, sigues haciéndolos así hasta que encuentras alguna razón para repensarlo.

Podemos imaginar, entonces, que el granjero adquiría su capacidad de construir un establo copiando los establos que había a su alrededor.

Supongamos por un momento que el granjero tenía en su mente el cuadro detallado de otro establo, o de varios establos, hasta los últimos pormenores, y que cuando comenzaba a hacer el suyo modificaba, sencillamente, el establo mental ideal.

Esto explicaría, sin duda, por qué razón un establo se asemeja a los demás del valle, aun cuando las consideraciones puramente funcionales no lo requieren.

Pero esto no explica la gran variedad de establos.

Tampoco explica la enorme variación que el granjero puede hacer en su propio establo, sin equivocarse.

Por ejemplo, entre los viejos establos de California conozco dos radicalmente distintos al tipo «clásico». Uno de ellos tiene el corte transversal acostumbrado —pero es muy largo, de unos 70 m de longitud— y sus puertas principales no están en los extremos sino que lo atraviesan, en ángulos rectos con respecto al eje principal. El otro está situado en la falda de una colina y tiene tres plantas. Las dos inferiores son como las de cualquier establo, pero una encima de la otra y con accesos desde direcciones opuestas.

Puedes decir que estos establos también son copias. Pero es evidente que en esos casos no se ha copiado la disposición total de los establos «típicos». En estos dos establos siguen presentes los patrones que son típicos de otros, pero se los ha combinado en forma totalmente distinta.

La respuesta correcta a la pregunta «¿Cómo es capaz un granjero de hacer un nuevo establo?» reside en el hecho de que todos los establos están hechos a partir de patrones.

No está en cuestión la idea de copiar sino sólo el concepto de «qué se copia». Obviamente, cuando el granjero comienza a hacer un nuevo establo, tiene algún tipo de imagen mental de un establo. Pero esta noción del establo no es una imagen semejante a un dibujo, o a un proyecto, o a una fotogragía. Es un sistema de patrones que funciona como un lenguaje.

El granjero es capaz de hacer un nuevo establo diferente a los que ha visto antes, tomando los patrones para establos que conoce y combinándolos de una forma nueva.

Estos patrones se expresan como pruebas empíricas que cualquier granjero puede combinar y recombinar para hacer una infinita variedad de establos singulares.

He aquí algunos de los patrones para establos californianos tradicionales.

Hacer un establo en forma de rectángulo de 10 a 15 m de ancho y de 12 a 75 m de largo con una longitud de 1^x m como mínimo, donde *x* es el número de vacas que el establo debe contener. Orientar el establo de modo tal que sus extremos se comuniquen fácilmente con los senderos por donde las vacas vienen de los campos y con el camino local.

Dividir el interior del establo en tres naves paralelas: dos para ordeñar en los extremos exteriores y una central para almacenamiento de heno.

Hacer la nave central de 5 a 12 m de ancho y las laterales de 3 a 5 m de ancho. En ciertos casos, una de las naves laterales puede ser más corta que la central, sacando un corte del rectángulo.

Entre los bordes de la nave central y las dos naves exteriores colocar dos hileras de columnas. Las columnas estarán igualmente espaciadas y la distancia entre la última y la pared será igual a la distancia entre columnas. El espacio entre columnas debe ser de 2,20 a 5,50 m.

Si el espacio entre columnas es de 2,20 a 3 m, hacer las columnas de 4 × 4. Si el espacio entre columnas es de 3 a 4,20 m, hacer las columnas de 6 × 6. Si el espacio entre columnas es de 4,20 a 5,50 m, hacer las columnas de 8 × 8. Las columnas están unidas a lo largo de la longitud del establo mediante correas principales asentadas en lo alto de las columnas.

Hacer un techo simétrico inclinado, cuya pendiente sobre las naves exteriores sea más plana o igual a la pendiente de encima de la nave central, de modo tal que caerá generalmente sobre las columnas principales, en las correas. La inclinación será entre 20 y 40 grados con respecto a la horizontal.

Si la longitud del establo es inferior a 46 m, situar las puertas principales en los extremos, aproximadamente en la línea central de la nave central. Si el establo tiene más de 46 m de largo, situar las puertas principales en las paredes laterales, aproximadamente en el medio, haciendo que las naves laterales sean interrumpidas por las puertas.

Si las dos hileras de columnas que definen la nave central están

a más de 5,50 m de distancia, unirlas mediante tirantes horizontales, todos de la misma altura, y dentro de 1 m de la parte superior de las columnas.

Hacer las paredes laterales de 2,20 a 3 m de altura y el pico del techo de 4,70 a 7,50 m de altura.

Enmarcar las paredes laterales mediante un sistema de tabiques verticales unidos mediante solera (abajo) y viga (arriba) horizontales y, si se desea, mediante un miembro horizontal central. Todos estos miembros deben ser de 2×4.

Colocar los tabiques de las paredes laterales alineados con las columnas de la nave central, y los pares principales en los mismos planos que los tabiques y las columnas, asentados en las vigas horizontales y correas que corren sobre esos miembros.

Colocar los pares desde costados opuestos del techo, al encuentro del caballete principal.

Asegurar todas las esquinas del marco de las paredes laterales con una diagonal de 2×4, de alrededor de 1 m de largo.

Unir los tirantes que atraviesan la nave central a las columnas principales mediante riostras diagonales.

Unir las correas principales a las columnas principales con riostras diagonales de 1 a 1,30 m de largo. Si el espaciamiento entre columnas es de más de 7 m, usar también riostras dobles, debiendo ser las exteriores de alrededor de 2 m de largo.

Para comprender en detalle cómo funcionan estos patrones debemos ampliar nuestra definición de «patrón».

En los capítulos 4 y 5 aprendimos a ver un patrón como algo «en el mundo»: un patrón unitario de actividad y espacio que se repite una y otra vez, en cualquier lugar dado, apareciendo cada vez en manifestaciones ligeramente distintas.

Cuando ahora nos preguntamos de dónde provienen estos patrones y también de dónde proviene la variación que permite que cada patrón adquiera una forma levemente distinta cada vez que ocurre, nos hemos hecho a la idea de que estos patrones «en el mundo» son creados por nosotros, porque en nuestras mentes tenemos otros patrones similares a partir de los cuales imaginamos, concebimos, creamos, construimos y vivimos estos patrones reales del mundo.

Estos patrones de nuestras mentes son, más o menos, imágenes mentales de los patrones del mundo: representaciones abstractas de las mismas reglas morfológicas que definen los patrones del mundo.

No obstante, en un sentido son diferentes. Los patrones del mundo se limitan a existir. Pero los mismos patrones en nuestras mentes son dinámicos. Tienen fuerza. Son generativos. Nos dicen qué hacer, cómo los generaremos o podremos generarlos; también nos dicen que bajo ciertas circunstancias *debemos* crearlos.

Cada patrón es una regla que describe qué debes hacer para generar la entidad que define.

Pongamos por caso el patrón de *laderas en terraza*, empleado en tierras montañosas para hacer labrantíos utilizables en cuestas. En tanto «dato» este patrón posee, meramente, ciertas características. Por ejemplo: las terrazas siguen las curvas de nivel; están espaciadas verticalmente a intervalos aproximadamente iguales; la terraza está formada por un muro a lo largo de su borde exterior, que evita los deslizamientos de tierra; cada uno de estos muros exteriores se eleva ligeramente por encima del nivel de la terraza que contiene, de modo que también retiene allí el agua, nivela el agua de lluvia y evita la erosión. Todo esto define el patrón. Estas son las relaciones que definen el patrón «en el mundo».

Consideremos ahora el mismo patrón «en la mente del granjero». Contiene la misma información, probablemente más detallada, menos superficial. Pero además contiene otros dos aspectos. En primer lugar, incluye el conocimiento requerido para construir un sistema de terrazas como el descrito; el hecho de que los muros se construyen antes de llenar y nivelar las terrazas; el hecho de que hay pequeños orificios de drenaje en las paredes exteriores; en síntesis, ahora la terraza es descrita como una regla, una regla que indica al granjero qué hacer en una ladera existente para llevarla a un estado en el que contenga este patrón... en síntesis, para generar el patrón propiamente dicho en el mundo.

Y el patrón contiene un aspecto esencial. Resuelve un problema. No es meramente «un» patrón que podría usarse o no en la falda de una montaña. Es un patrón *deseable;* la persona que quiera cultivar una ladera e impedir la erosión, *debe* crear este patrón con el propósito de mantener un mundo estable y favorable. En este sentido, el patrón no sólo le dice cómo crear el patrón de terrazas, si lo desea, sino que en determinados contextos específicos es esencial y debe crearlo.

Es en este sentido que el sistema de patrones forma un lenguaje.

Cuando el constructor del establo aplica los patrones entre sí en el orden correcto, es capaz de crear un establo. Éste siempre contendrá las relaciones específicas requeridas por los patrones; no obstante, todas las demás dimensiones, ángulos y relaciones dependen de las necesidades de la situación y del capricho del constructor. Toda la familia de establos producidos mediante este sistema comparte las características morfológicas especificadas por las reglas (éstas son las leyes morfológicas que hemos observado), pero más allá hay una variedad prácticamente infinita.

Desde un punto de vista matemático, el tipo más simple de lenguaje es un sistema que contiene dos conjuntos:

1. Un conjunto de elementos o símbolos.
2. Un conjunto de reglas para combinar dichos símbolos.

Los lenguajes lógicos son un ejemplo. En un lenguaje lógico los símbolos son completamente abstractos, las reglas son las reglas de la sintaxis lógica y las oraciones se llaman fórmulas bien formadas. Por ejemplo, un lenguaje semejante podría definirse por el conjunto de símbolos *, +, =, *x* y por la regla «El mismo símbolo no debe aparecer dos veces seguidas.» En este lenguaje, *+*+*+*+* y * *x* = * = + = * *x* serían oraciones (fórmulas bien formadas), pero *x* = *x* = +**+ = no lo sería porque * aparece dos veces seguidas.

Un lenguaje natural como el castellano es un sistema más complejo.

También hay un conjunto de elementos, en este caso un conjunto de palabras. También hay reglas que describen la disposición posible de las palabras. Pero hay asimismo una estructura en las palabras: la compleja red de relaciones semánticas, que define cada palabra en términos de otras palabras y muestra cómo las palabras están relacionadas con otras palabras.

Tomemos por ejemplo una oración muy sencilla, como «El árbol está en la colina». Aquí las palabras son elementos: «El», «árbol», «colina»... etcétera. Los elementos están combinados según ciertas reglas, que crean una oración. Las reglas más sencillas entre éstas son las de la gramática, indicadoras de que en este contexto la palabra «estar» debe transformarse en «está»; que la palabra «El» va antes del sustantivo al que se refiere y así sucesivamente.

Además, el significado de las oraciones proviene de la red de relaciones entre las palabras, que nos dice por ejemplo que un «árbol» crece en el «terreno» y que una «colina» es un tipo de «terreno», y que por lo tanto un árbol puede estar en una colina.

Un lenguaje de patrones es un sistema más complejo aún de este mismo tipo.

Los elementos son patrones. En los patrones existe una estructura que describe cómo cada uno es, en sí mismo, un patrón de otros más pequeños. En los patrones también hay reglas que describen la forma en que pueden ser creados y la forma en que deben ser dispuestos con respecto a otros patrones.

No obstante, en este caso los patrones son tanto elementos como reglas, o sea que reglas y elementos son indiferenciables. Los patrones son elementos y cada patrón es también una regla, que describe las posibles disposiciones de los elementos... en sí mismos también patrones.

Un lenguaje corriente como el castellano es un sistema que nos permite crear una infinita variedad de combinaciones unidimensionales de palabras, llamadas oraciones.

En primer lugar, nos indica cuáles disposiciones de palabras son oraciones válidas, en una situación dada, y cuáles no lo son. Más aún, qué disposiciones de palabras tienen sentido en cualquier situación dada y cuáles no. Reduce la totalidad de disposiciones de palabras posibles que tendrían sentido en cualquier situación dada.

En segundo lugar, nos proporciona realmente un sistema que nos permite producir las oraciones que tienen sentido. Así, aquél no sólo define las oraciones que tienen sentido en una situación dada, sino que nos proporciona también el aparato que necesitamos para crear dichas oraciones. En otras palabras, es un sistema generativo que nos permite generar oraciones apropiadas para cualquier situación dada.

Un lenguaje de patrones es un sistema que permite a sus usuarios crear una infinita variedad de aquellas combinaciones tridimensionales de patrones que llamamos edificios, jardines, ciudades.

Define, en primer lugar, el número limitado de disposiciones de espacios que tienen sentido en una cultura dada. Éste es un conjunto mucho más reducido que el número total de combinaciones posibles en un revoltijo de desatinos que podrían reunirse pero no tendrían ningún sentido: pilas de ladrillos y espacio y aire y ventanas, cocinas en pasos elevados de autopistas, árboles que crecen patas arriba en el interior de una estación ferroviaria...

En segundo lugar, un lenguaje de patrones nos proporciona realmente la capacidad de generar disposiciones de espacio coherentes. Así, como en el caso de los lenguaje naturales, el lenguaje de patrones es *generativo*. No sólo nos transmite las reglas de combinaciones, sino que nos muestra cómo construir combinaciones —tantas como deseemos— que satisfagan las reglas.

En síntesis: tanto los lenguajes corrientes como los lenguajes de patrones son sistemas combinatorios finitos que nos permiten crear a voluntad una infinita variedad de combinaciones únicas, adecuadas a diferentes circunstancias.

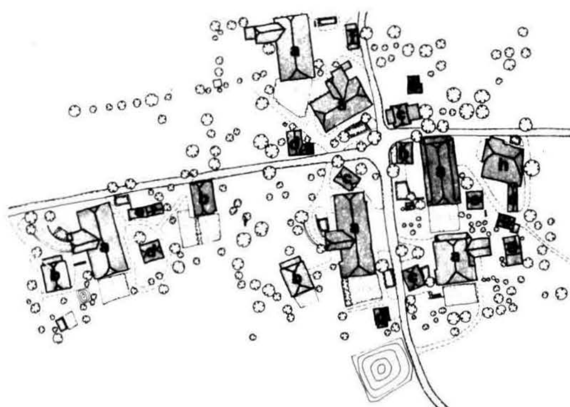
Lenguaje natural	*Lenguaje de patrones*
Palabras	Patrones
Reglas de gramática y significado que proporcionan relaciones	Patrones que especifican relaciones entre patrones
Oraciones	Edificios y lugares

He aquí el esquema de un lenguaje de patrones para una granja del Oberland bernés.

EJE NORTE SUR
ENTRADA FRENTE OESTE CUESTA ABAJO
DOS PISOS
PAJAR AL FONDO
DORMITORIOS EN EL FRENTE
JARDÍN AL SUR
TECHO EN PENDIENTE
CUBIERTA A DOS AGUAS
BALCÓN HACIA EL JARDÍN
ORNATOS TALLADOS

Cada uno de estos patrones es un campo de relaciones que puede adquirir una variedad infinita de formas específicas. Además, cada uno está expresado bajo la forma de una regla que indica qué hacer al granjero que está construyendo su casa.

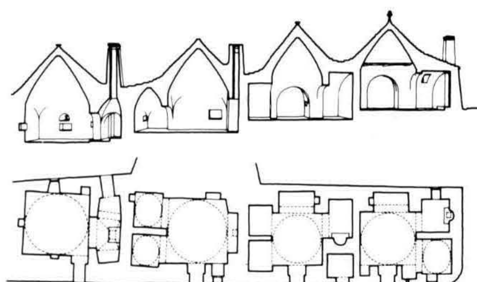
Como ves, la variedad de casas posibles que puede crear un sistema de patrones tan sencillo es casi infinita. Por ejemplo, éstas son algunas de las casas que genera:



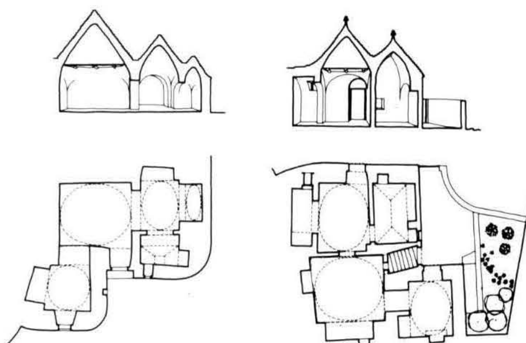
He aquí el esquema de otro sencillo lenguaje de patrones para casas de piedra en el sur de Italia.

SALÓN PRINCIPAL CUADRADO, DE UNOS 3 METROS
UMBRAL DOBLE EN ENTRADA PRINCIPAL
PEQUEÑAS HABITACIONES QUE SALEN DEL SALÓN PRINCIPAL
ARCADA ENTRE HABITACIONES
BÓVEDA PRINCIPAL CÓNICA
BÓVEDAS PEQUEÑAS DENTRO DEL CONO
PARTE SUPERIOR ENCALADA HACIA EL CONO
FRENTE ENCALADO

Este lenguaje genera las sencillísimas casas del siguiente dibujo:



Y las casas más complicadas y menos similares de este segundo dibujo:



En este caso, el lenguaje de patrones no sólo ayuda a la gente a dar forma a sus casas, sino también a dar forma colectivamente a su ciudad y a sus calles.

Por ejemplo, en el lenguaje hay más patrones; entre ellos:

CALLES ANGOSTAS
BIFURCACIÓN DE CALLES
TERRAZAS ENTRADA PRINCIPAL
EDIFICIOS COMUNICADOS
FUENTES PÚBLICAS EN BOCACALLES
PELDAÑOS EN LA CALLE

Estos patrones más amplios crean la estructura de la ciudad. Si cada persona que hace una casa individual sigue al mismo tiempo estos patrones más amplios paso a paso, y con la disposición



y emplazamiento de su casa hace todo lo posible para contribuir a crear también estos patrones más amplios, poco a poco la ciudad adquiere su estructura a partir de la agregación incrementada de sus actos individuales.

Cada persona utiliza el lenguaje de una manera un tanto distinta. Cada persona utiliza el lenguaje para hacer un edificio que refleje sus sueños, que satisfaga las necesidades específicas de su propia familia, la forma en que viven, los animales que tienen, el solar y su relación con la calle... Pero por encima de todo, a través de las diferencias existe una constancia, una armonía creada por la repetición de los patrones subyacentes.

En esta fase hemos definido claramente el concepto de lenguaje de patrones. Sabemos que se trata de un sistema finito de reglas que una persona puede emplear para generar una infinita variedad de edificios diferentes —todos miembros de una familia— y que el uso del lenguaje permitirá a la gente de una aldea o de una ciudad generar exactamente el equilibrio de uniformidad y variedad que da vida a un lugar.

En este sentido hemos encontrado, entonces, un ejemplo del tipo de código que en determinados momentos juega en edificios y ciudades el papel que desempeña el código genético en un organismo viviente.

Lo que aún no sabemos es que estos tipos de lenguajes son responsables, en última instancia, de todo acto de construcción en el mundo.

11. Nuestros lenguajes de patrones: continuación

Estos lenguajes de patrones no están limitados a las aldeas ni a las sociedades agrícolas. Todos los actos de construcción están gobernados por un lenguaje de patrones de algún tipo, y allí están en su totalidad los patrones del mundo, pues son creados por los lenguajes de patrones que emplea la gente.









Hasta ahora hemos visto que los lenguajes de patrones eran el secreto de la capacidad del granjero para construir en las aldeas.

Pero los lenguajes son más amplios y más profundos. Ocurre que toda obra de construcción, grande o pequeña, humilde o magnífica, moderna o antigua, se hace de esta misma manera.

Porque el empleo de lenguajes de patrones no es meramente algo que ocurre en las sociedades tradicionales, sino un hecho fundamental acerca de nuestra naturaleza humana, tan fundamental como el habla.

Por ejemplo, nuestras ciudades y edificios, al igual que cualesquiera otros, también están hechos con patrones.

Echa un vistazo a tu alrededor. Nuestro mundo está compuesto por autopistas, gasolineras, casas, aceras, cocinas, edificios, paredes de hormigón descubiertas, techos chatos, puertas principales, televisión, garajes, rascacielos, ascensores, escuelas secundarias, hospitales, parques, aparcamientos, cunetas, árboles en marcos de hormigón, recipientes con flores artificiales, carteles de neón, cables telefónicos, ventanales de una sola hoja, jardines delanteros, jardines traseros, cuadros enmarcados en plástico dorado, moteles, supermercados, locales de venta de hamburguesas, máquinas expendedoras.

Los patrones de nuestro tiempo, como todos los demás del entorno construido, proviene de los lenguajes de patrones que la gente emplea.

Por ejemplo, las autopistas se construyen en base a manuales que contienen, más o menos exactamente en forma de patrones, reglas que prescriben el espaciamiento óptimo de las salidas a diferentes densidades, la mejor configuración para las salidas bajo distintas condiciones, la correcta curvatura e inclinación de las hojas de un trébol...

Y las gasolineras construidas por cualquier empresa se basan a menudo en un librito que describe las características esenciales de una gasolinera Shell, por ejemplo... y describe cómo pueden combinarse de diferente manera esas características esenciales, en distintas

situaciones, de modo que sea una gasolinera de la familia Shell, aunque adaptada a un emplazamiento local.

Por cierto, como veremos a continuación, estos patrones siempre provienen de lenguajes. Ingresan en el mundo hecho por la mano del hombre porque siempre los ponemos allí... y los ponemos allí mediante el empleo de lenguajes.

Cada ventana, cada habitación, casa, calle y barrio, adquieren los patrones que los identifican, que les dan su estructura, en un lenguaje. Y cada entidad del mundo es gobernada y guiada en su desarrollo por un lenguaje interno de patrones que funciona para ello, así como el código genético funciona para un organismo.

Por supuesto, estos patrones no provienen únicamente de la obra de arquitectos o planificadores.

Probablemente los arquitectos no son responsables de más del cinco por ciento de todos los edificios del mundo.

La mayoría de los edificios, calles, tiendas, oficinas, habitaciones, cocinas, cafeterías, fábricas, gasolineras, autopistas, puentes, etcétera... que dan forma al mundo, tienen un origen totalmente distinto.

Provienen del trabajo de miles de personas diferentes.

Provienen de las decisiones de administradores, ferreteros, amas de casa, funcionarios del departamento edilicio, banqueros locales, carpinteros, departamentos de obras públicas, jardineros, pintores, ayuntamientos, familias...

Cada uno de ellos construye siguiendo algunas reglas empíricas.

Por ejemplo: el Gobierno británico toma la decisión de construir Stevenage New Town, una ciudad de 50.000 habitantes, a 50 km de Londres. El patrón que rige esta decisión fue creado por Ebenezer Howard en 1890 y el Gobierno británico lo concía cincuenta años antes de utilizarlo para levantar Stevenage.

Otro ejemplo: un grupo de ingenieros de autopistas del California State Highway Department sitúa y diseña un paso elevado de autopista en la Interestatal 80, al este de San Francisco. Siguen patrones explícitamente planteados en forma de reglas en el manual de AASHO: dichas reglas definen el espaciamiento óptimo entre pasos elevados de autopista, las configuraciones de rampas más eficientes, el radio mínimo y las superelevaciones para diferentes propuestas de velocidad, etcétera.

Otro ejemplo: un arquitecto neoyorquino define la forma exterior

de un edificio de oficinas de Park Avenue. Las leyes lo obligan a que el exterior del edificio cumpla los requisitos de luz natural del código edilicio, y antes de comenzar el arquitecto sabe que tendrá que crear una envoltura más o menos piramidal.

Otro ejemplo: un ama de casa pide a su marido que ponga estantes a los lados de las ventanas de la cocina, tal como vio en el último ejemplar de *Casas y Jardines*. También en este caso el patrón según el cual tener estantes a los lados de una ventana de cocina es en general una buena idea estaba en la mente del ama de casa antes de que decidiera probarlo en su propia cocina.

Todos siguen reglas empíricas.

Por ejemplo: un hombre que está arreglando el cuarto de baño va a la ferretería local y compra para la cortina de la ducha una barra extensible que puede sujetarse entre las paredes del cuarto de baño, por encima de la bañera. El hecho de que este accesorio se encuentre en el mercado y sea el más fácil de sujetar es la fuerza determinante que subyace detrás del patrón mental que dice a ese hombre cómo colocar la barra para la cortina de la ducha.

Otro ejemplo: una pequeña ciudad decide cerrar la calle céntrica para hacerla peatonal. Probablemente actúa bajo la orientación de arquitectos y éstos basan sus consejos en un patrón que ha estado surgiendo en el pensamiento arquitectónico durante más de veinte años.

Otro ejemplo: el arquitecto paisajista llamado para hacer los detalles de la zona peatonal utiliza senderos de ladrillos, tiestos y bancos... que forman parte de las características vernáculas al uso para zonas peatonales y que estaban en su mente mucho antes de iniciar esa obra específica.

Otro ejemplo: un banco decide prestar dinero a una empresa urbanizadora y no a otra. El banco basa sus decisiones en reglas empíricas acerca de la densidad del espacio cubierto que brindará un rédito financiero razonable. Sus patrones le indican que en ciudades importantes no deben concederse préstamos a quienes desean levantar pequeños edificios en grandes solares.

Otro ejemplo: el Departamento de Parques entresaca árboles en un parque. Si se trata de pinos, éstos quedarán espaciados a ejes de 5 m. Todo árbol extra se quitará para que unos árboles no estorben el crecimiento de otros. Este espaciamiento de los pinos es un patrón ampliamente conocido, que se enseña en las escuelas de ingeniería forestal y se aplica en el mundo entero.

Todas estas reglas empíricas —o patrones— forman parte de sistemas más amplios que son lenguajes.

Pero estas reglas empíricas que he presentado como ejemplos no existen, naturalmente, en forma independiente, aislada, flotante.

Cada una forma parte de un sistema de otras reglas empíricas, organizadas de manera tal que dichas reglas o patrones no sólo puedan

emplearse para tomar decisiones aisladas, sino también para crear cosas completas: parques, edificios, bancos de plazas, pasos elevados de autopistas... y así sucesivamente.

Toda persona tiene en su mente un lenguaje de patrones.

Tu lenguaje de patrones es la suma total de *tu* conocimiento del modo de construir. Tu lenguaje de patrones mental es levemente distinto al de cualquier otra persona; no hay dos exactamente iguales, pero muchos patrones y fragmentos de lenguajes de patrones son compartidos.

Cuando una persona aborda un acto de diseño, lo que hace es totalmente gobernado por el lenguaje de patrones que tiene en su mente en ese momento. Naturalmente, los lenguajes de patrones de cada mente evolucionan constantemente, a medida que se desarrolla la experiencia de esa persona. Pero en el momento específico en que tiene que hacer un diseño, se apoya totalmente en el lenguaje que ha acumulado hasta ese momento. Su acto de diseño o proyecto, sea humilde o gigantescamente complejo, estará totalmente gobernado por los patrones que tiene en su mente en ese momento y por su habilidad para combinar dichos patrones de modo tal que formen un nuevo diseño.

Esto se aplica tanto a un gran artista creativo como al más humilde de los constructores.

Palladio utilizaba un lenguaje de patrones para hacer sus proyectos. También Frank Lloyd Wright utilizaba un lenguaje de patrones para hacer los suyos. Palladio registró sus patrones en libros, con la idea de que pudieran utilizarlos otras personas. Wright trató de mantener los suyos en secreto, como un maestro cocinero que no divulga sus recetas. Pero esta diferencia no es esencial. Lo que importa es que ambos —y todos los grandes arquitectos que han vivido— tenían sus propios lenguajes de patrones, la condensación de su propia experiencia en forma de reglas empíricas personales, susceptibles de emplearse toda vez que comenzaban a levantar un edificio.

Y tú mismo puedes hacer tus diseños utilizando un lenguaje de patrones.

Imagina por un instante que te pido proyectes una sencilla casa de campo para ti.

Ahora permíteme preguntarte: ¿Serán circulares las habitaciones de tu casa de campo? Muy probablemente no. Muy probablemente tienes en mente una regla que te indica que las habitaciones de tu edificio deben ser aproximadamente rectangulares.

Por el momento no estoy diciendo que esta regla sea buena ni mala. Sólo te pido que reconozcas que tienes algún tipo de regla que te dice aproximadamente de qué forma hacer las habitaciones...

Y tienes muchas, muchas reglas semejantes.

Es el sistema de estas reglas el que constituye tu lenguaje actual.

Y tu capacidad creativa está totalmente dada por la fuerza de estos patrones. Tu capacidad de crear un edificio está totalmente limitada por las reglas que contiene tu lenguaje presente.

En el momento que una persona encara un acto de diseño no tiene tiempo de pensar en él a partir de cero.

Se ve enfrentada a la necesidad de actuar y debe hacerlo rápidamente; la única forma de actuar rápidamente consiste en basarse en las diversas reglas empíricas que ha acumulado en su mente. En síntesis, todos nosotros, por humildes o encumbrados que seamos, tenemos en nuestra mente una vasta red de reglas empíricas que nos dice qué hacer cuando llega el momento de actuar. En el momento de ejecutar un acto de diseño todo lo que podemos hacer es utilizar las reglas empíricas que hemos acumulado, según nuestro mejor entender.

Aun cuando alguien parezca «volver al problema básico», sigue combinando patrones que ya están en su mente.

Aunque logre transformar ligeramente estos patrones de acuerdo con un nuevo análisis del problema, su lenguaje de patrones mental sigue siendo el que compone la tarea preliminar de lo que hace.

Es posible que pienses que en este momento no tienes ningún tipo de lenguaje de patrones en tu mente.

Algunas personas pueden negar la existencia de patrones mentales. A esa gente yo le pregunto, sencillamente: Si sabes algo acerca de la forma de hacer edificios, ¿qué es lo que sabes?

Puedes decir que confías en que las profundidades de tu emoción e intuición respondan de manera singular a cada nuevo problema que se te presente. Pero incluso esa emoción y esa intuición están guiadas por algunos principios... por muy ocultos que estén. Aunque nunca hayas intentado volver explícitos para ti mismo esos principios y aunque aún no puedas hacerlo, están en algún rincón de tu mente, expresados quién sabe cómo... y son estos principios los que entran en acción, a través de la intuición y la emoción, cuando haces un proyecto.

Una persona sólo puede ser creativa cuando construye porque posee un lenguaje de patrones en la mente.

Es posible que estés poco dispuesto a reconocer que tu capacidad creativa proviene de un lenguaje que está en tu mente, porque temes que las reglas de un lenguaje que esté en tu mente te impidan ser libre y creativo. Pero lo que ocurre es todo lo contrario. Un lenguaje de patrones

es la fuente de la capacidad creativa en los individuos que lo emplean, y sin un lenguaje no podrían crear nada. Es el lenguaje el que los *vuelve* creativos.

Recuerda el idioma castellano. Sería ridículo decir que las reglas del castellano, que están en tu mente, te coartan la libertad. Cuando dices algo lo dices *en* castellano y aunque en ocasiones te sientes frustrado por lo que no es posible decir, al hablar no deseas liberarte de las reglas del idioma. De hecho, una gran parte de lo que sabes está contenido en la red de esas reglas. Todos los conceptos que comprendiste porque puedes expresarlos en términos de esos conceptos forman parte del castellano que está en tu mente.

Las reglas del castellano te vuelven creativo porque te ahorran la molestia de tener que ocuparte de combinaciones de palabras sin sentido.

La mayoría de las combinaciones posibles de palabras son meras mezcolanzas («gato trabajo casa té es», etcétera). Existen muchas más combinaciones posibles disparatadas que sensatas.

Supongamos que tuvieses que registrar tu mente en busca de todas las combinaciones posibles de palabras cada vez que quisieras decir algo: jamás llegarías a las cosas que quieres decir y sin duda serías incapaz de decir nada que expresara sentimientos o significados profundos.

Las reglas del castellano te alejan del amplio número de oraciones disparatadas y te acercan al número menor —aunque también amplio— de oraciones que tienen sentido, de modo tal que puedes concentrar todos tus esfuerzos en los matices más finos del significado. Si no fuera por las reglas del castellano, pasarías el tiempo esforzándote para no decir nada.

Con un lenguaje de patrones ocurre lo mismo.

En realidad, un lenguaje de patrones sólo es una forma precisa de describir la experiencia de alguien en la edificación. Si alguien tiene mucha experiencia en la construcción de casas, su lenguaje relativo a casas será rico y complejo; si es novato su lenguaje será ingenuo y simple. Un poeta de casas, un maestro constructor, no podría trabajar sin su lenguaje, pues si lo hiciera actuaría como si fuese un novato.

Una vez más, si piensas en todas las combinaciones posibles de columnas, tabiques, paredes y ventanas, verás que en su mayoría son mezcolanzas sin sentido. El número de combinaciones disparatadas es mucho más amplio que el de combinaciones que tienen sentido en tanto edificios. Una persona carente de lenguaje tendría que devanarse los sesos para encontrar aunque sólo fuera un diseño sensato entre tantas combinaciones sin sentido, y nunca llegaría a las sutilezas que hacen funcionar un edificio.

Así, el uso de un lenguaje no es meramente algo que ocurre en las sociedades tradicionales, sino un hecho fundamental acerca de nuestra naturaleza humana, tan fundamental como el habla.

Todo acto creativo se basa en un lenguaje. No sólo los actos creativos que forman parte de la sociedad tradicional se basan en un lenguaje; todos los actos creativos se basan en lenguajes de patrones: las desmañadas construcciones inexpertas de un novicio provienen del lenguaje que éste posee. Las obras del genio idiosincrásico también son creadas dentro de alguna parte del lenguaje. Y también los puentes y caminos más corrientes están construidos dentro de un lenguaje.

Ahora está claro, por fin, de dónde provienen los patrones del mundo.

En el capítulo 5 hemos visto que toda parte del mundo adquiere esencialmente su carácter a partir de un pequeño número de patrones que se repiten una y otra vez. Patrones que se repiten para crear las tablas del suelo, patrones que se repiten para crear los tejados de una ciudad, patrones que crean la disposición general de la ciudad que da a un lugar el carácter de París y a otro lugar el carácter de Londres...

¿De dónde proviene toda esta repetición? ¿De dónde el orden? ¿De dónde proviene la coherencia? ¿De dónde provienen los patrones, sobre todo, y por qué son sólo unos pocos que se repiten una y otra vez?

Ahora conocemos la respuesta a esta pregunta.

Los patrones que se repiten provienen, sencillamente, del hecho de que toda la gente posee un lenguaje común y de que cada persona utiliza este lenguaje común cuando hace alguna cosa.

Sin duda alguna, cada persona tiene su propia versión de este lenguaje común, pero en un sentido general todas las personas conocen los mismos patrones y, en consecuencia, los mismos patrones se repiten y se repiten y se repiten, siempre en variedad infinita, sencillamente porque son los patrones del lenguaje que emplea la gente.

Toda parte del entorno es gobernada por alguna porción de un lenguaje de patrones.

Hay lenguajes para el trazado de campos, para la disposición de las calles, para las plazas públicas, para la construcción de edificios públicos, iglesias, templos; lenguajes para la disposición de la forma en que se agrupan los edificios, para reparar paredes, para hacer escaleras, para la combinación de tiendas y cafeterías en la calle, para la forma en que se hará y utilizará el interior de las tiendas...

Y la inmensa repetición de patrones que componen el mundo se manifiesta porque los lenguajes que emplea la gente para hacer el mundo son ampliamente compartidos.

El millón de repeticiones de patrones se manifiesta en el mundo porque un millón de personas comparten los lenguajes que dichos patrones contienen.

Todos los lugares que el hombre ha construido, tradicionales o novedosos, levantados hoy o hace mil años, diseñados por arquitectos o legos, bajo la influencia o no de leyes, por muchas personas o por una sola, todos ellos adquieren su forma directamente de los lenguajes que usan sus constructores.

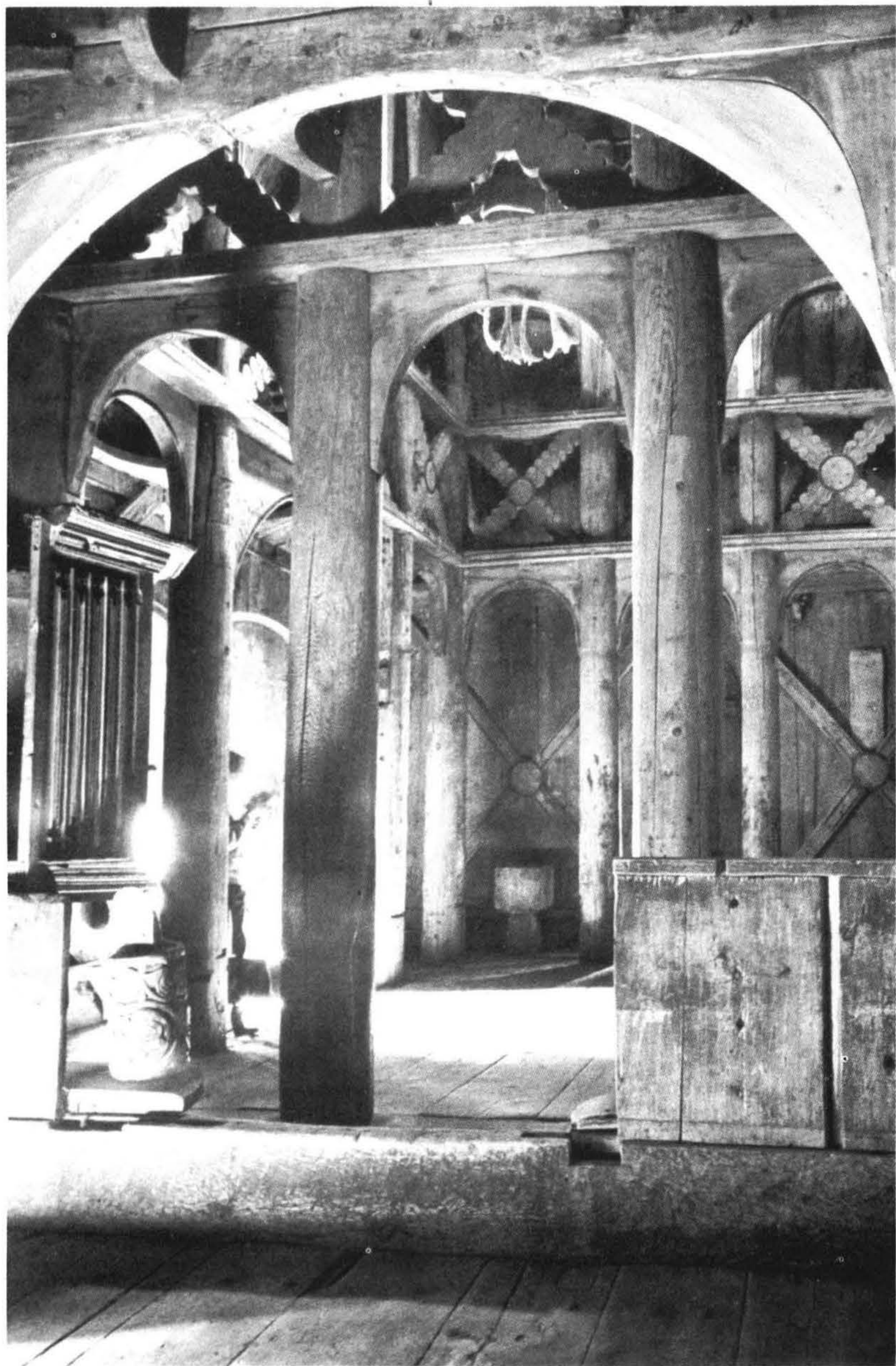
En todos los tiempos y en toda cultura humana, las entidades de que se compone el mundo son siempre gobernadas por los lenguajes de patrones que emplea la gente.

Toda ventana, toda puerta, toda habitación, toda casa, todo jardín, toda calle, todo barrio y toda ciudad adquieren su forma directamente de estos lenguajes.

Estos lenguajes son el origen de toda la estructura hecha por la mano del hombre.

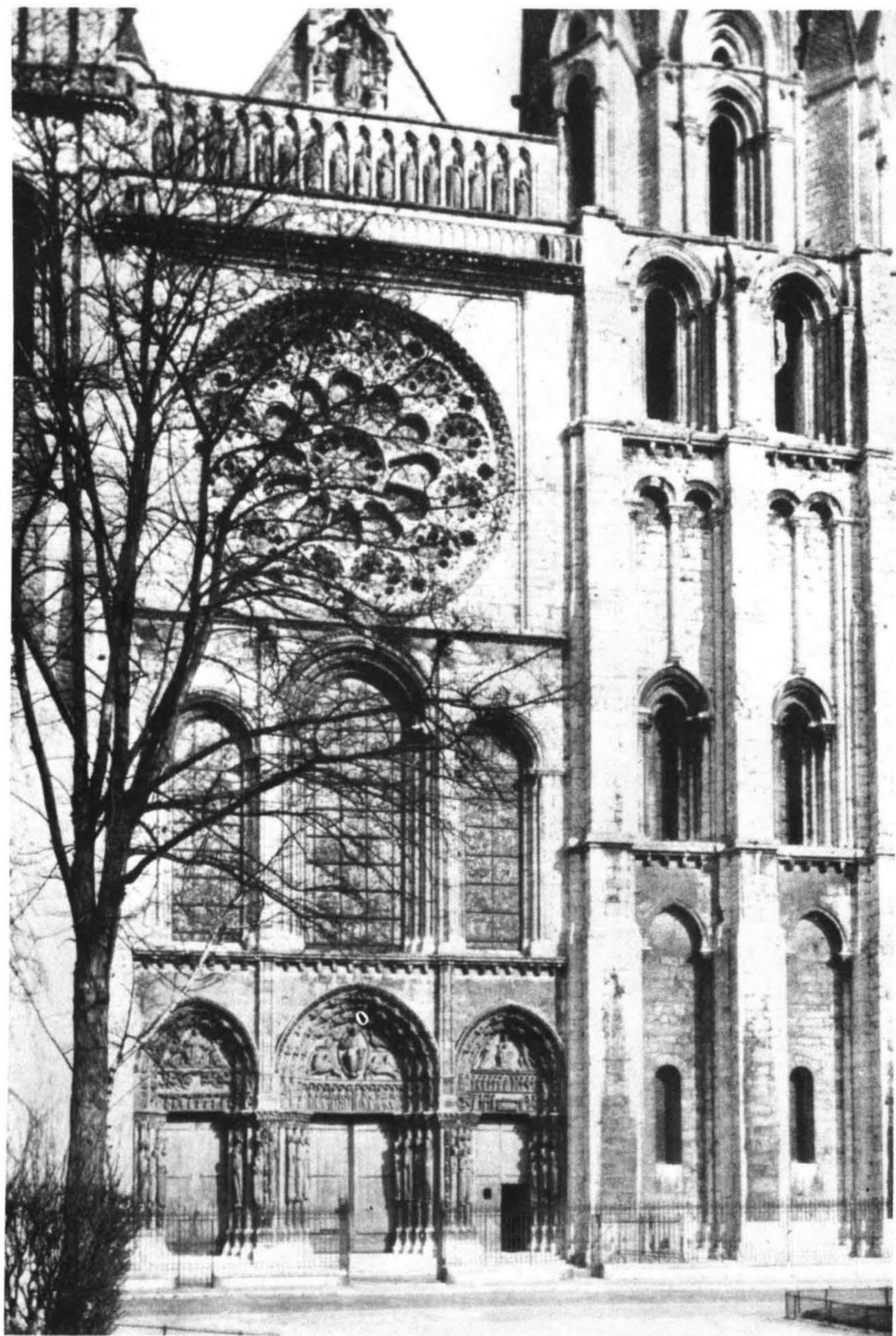
12. El poder creativo del lenguaje

Y más aún, no sólo la forma de ciudades y edificios proviene de lenguajes de patrones, sino también su cualidad. Incluso la vida y la belleza de los más impresionantes edificios religiosos surgen de los lenguajes que emplearon sus constructores.





175



En el capítulo 11 hemos visto que los lenguajes de patrones son responsables de toda la estructura corriente del mundo.

Pero los lenguajes de patrones son más fundamentales aún. No sólo la forma de los edificios proviene de lenguajes de patrones, sino también su vida y su belleza como cosas creadas. Los patrones no sólo son responsables de la forma específica de un edificio, sino también de la medida en que el edificio cobra vida.

La vida y la belleza de las grandes catedrales proviene de sus lenguajes de patrones. También la belleza del lugar más insignificante que cobra vida. Y el grado en que un edificio cobra vida y nos conmueve gira siempre alrededor del lenguaje de patrones que sus constructores emplearon.

Empecemos viendo cómo las grandes catedrales, Chartres y Notre-Dame, también fueron hechas dentro de un lenguaje de patrones.

En cierto sentido esto es obvio. Naturalmente, las reglas que formaron las grandes catedrales fueron, hasta cierto punto, reglas empíricas que definían la forma general de «una» catedral: nave central, naves laterales, cruceros, lado este, lado oeste, torre...

No sólo la organización a gran escala se componía de patrones corrientes. A menor escala también había patrones. La agrupación de las columnas, la forma del arco, el gran rosetón en el oeste, las capillas alrededor del lado este, el espaciamiento de las columnas, los contrafuertes y arbotantes.

Por cierto, hasta los detalles más hermosos eran patrones. Los capiteles de las columnas, la tracería de las ventanas, la forma en que se cortaban las piedras de las bóvedas, las vigas, las gárgolas de los arbotantes, el tallado alrededor de los vanos de las puertas, las vidrieras de las ventanas, las piedras pulidas que formaban el suelo, los sepulcros tallados e incrustados...

Por supuesto, estos edificios no fueron construidos por legos.

Hubo cientos de personas, cada una haciendo su parte dentro del todo y trabajando, a menudo, durante generaciones. En cualquier momento dado había normalmente un maestro constructor que dirigía el trazado general... pero cada persona partícipe del todo tenía en su mente el mismo lenguaje general. Cada persona ejecutaba cada detalle de la misma manera general, aunque con diferencias mínimas. El maestro constructor no tenía necesidad de imponer el diseño de los detalles a los constructores, porque éstos conocían lo suficiente el lenguaje patrón compartido como para hacer correctamente los detalles, con su toque personal.

Pero aun así, la fuerza y la belleza de las grandes catedrales proviene principalmente del lenguaje compartido por el maestro constructor y sus constructores.

El lenguaje era tan coherente que cualquiera que lo comprendiese bien y dedicara toda su vida a la construcción de un solo edificio trabajando lentamente, poco a poco, dando forma a todas las partes dentro del lenguaje común, sería capaz de hacer una gran obra de arte.

El edificio crecía lenta y magníficamente a partir del impacto del lenguaje de patrones común del que estaba compuesto, que guiaba sus partes individuales y los actos que lo creaban, así como los genes del interior de la semilla guían y luego generan la flor...

Todos los grandes edificios de la historia han sido construidos de esta manera, por medio de lenguajes.

Chartres, la Alhambra, la mezquita de Kairuán, las casas japonesas, la cúpula de Brunelleschi...

Suponemos, a causa de la distorsionada perspectiva de la arquitectura que hemos aprendido, que algún gran arquitecto creó estos edificios con unos pocos trazos del lápiz, elaborados trabajosamente en el tablero de dibujo.

Ocurre que Chartres, al igual que una sencilla granja, fue construida por un grupo de hombres que operaron dentro de un lenguaje de patrones común, del que estaban profundamente impregnados. No fue hecha mediante un «diseño» proyectado en el tablero de dibujo.

El mismo proceso que el sencillo granjero utilizó para hacer su casa, exactamente el mismo proceso fue el que permitió generar estos grandiosos edificios.

Los constructores que edificaron las grandes catedrales, las grandes mezquitas, los palacios y la Alhambra, utilizaron el mismo lenguaje que la gente común y corriente.

La gente común y corriente tenía un conocimiento superficial de ese lenguaje, no construía más de una o dos casas en su vida y con-

tribuía a construir algún edificio público: esencialmente estaba ocupada en otra cosa.

Pero los constructores eran los hombres que pasaban toda su vida con el mismo lenguaje, profundizándolo, comprendiendo cada vez mejor sus patrones, practicando, construyendo una y otra vez, hasta que sabían exactamente cómo aplicar mejor esos patrones.

Es posible que abrigues una duda fundamental acerca de la posibilidad de captar el conocimiento arquitectónico más profundo en un «lenguaje».

En fin de cuentas, es común decir que un gran creador posee un talento que no tienen las personas corrientes, y suponer que la capacidad de crear un edificio maravilloso y lleno de vida depende, sencillamente, de ese talento.

No obstante, muchas personas estarán de acuerdo en que la fuerza creativa de un arquitecto, su habilidad para hacer algo hermoso, reside en su capacidad de observación correcta y profunda. El talento de un pintor reside en su capacidad de ver: ve más aguda y precisamente lo que en realidad importa en una cosa y de dónde provienen sus cualidades. Y la habilidad de un arquitecto también proviene de su capacidad para observar las relaciones que realmente importan: las que están en lo profundo, las que hacen la obra.

En este senitdo, entonces, un lenguaje de patrones subyacente consiste en una serie de patrones que corresponden a observaciones profundas acerca de qué hace hermoso a un edificio.

Tenemos la costumbre de pensar que las percepciones más profundas, más místicas y espirituales son, de alguna manera, menos ordinarias que la mayoría de las cosas... es decir que estas percepciones son extraordinarias.

Éste sólo es el refugio superficial de la persona que aún no sabe qué está haciendo.

En realidad, ocurre todo lo contrario: las cosas más místicas, más religiosas y más maravillosas no son menos corrientes que la mayoría de las cosas, sino más corrientes que la mayoría de ellas.

Precisamente por ser tan corrientes llegan al alma.

Y esto se relaciona con el hecho de que estas cosas pueden ser claramente expresadas, descubiertas y nombradas. Estas cosas profundas que realmente importan no son frágiles: son tan sólidas que pueden nombrarse y expresarse con toda claridad. La dificultad en encontrarlas no reside en que sean poco comunes, extrañas y difíciles de expresar, sino todo lo contrario: son tan corrientes, tan básicas en el uso general... que nunca pensamos en buscarlas. Te daré dos ejemplos:

uno correspondiente a la belleza de las antiguas alfombras de rezo y el otro al arte de construir.

Las viejas alfombras de rezo turcas, hechas hace doscientos años, tienen los colores más maravillosos.

Todas las que están bien hechas siguen esta regla: siempre que hay dos áreas de color aparecen separadas por una rayita de un tercer color. La formulación de esta regla es muy sencilla. No obstante, las alfombras que se atienen a esta regla poseen una brillantez, una danza de color. Las que no la siguen son, de alguna manera, insulsas.

Por supuesto, ésta no es la única regla que hace hermosa una alfombra, pero esta sola regla, por sencilla y banal que parezca, triplica la brillantez y la belleza de una alfombra. Quien conoce esta regla es capaz de hacer una hermosa alfombra. Es casi seguro que quien la desconoce no será capaz de hacerla.

Todas las demás características de las viejas y hermosas alfombras también dependen de reglas bastante simples. Pero ahora la mayoría de estas reglas han sido olvidadas... y ya no pueden hacerse tan bellas alfombras de colores gloriosos.

La profundidad y espiritualidad de la alfombra dependen tanto del hecho de que esta regla puede expresarse como de que es sencilla. Lo que importa es, simplemente, que esta regla es sumamente profunda, sumamente poderosa.

Y la luz de muchas habitaciones gloriosas también está gobernada por una regla sencilla.

Pensemos en la simple regla según la cual en toda habitación debe entrar luz por lo menos por dos lados (salvo que la habitación tenga menos de 2,40 m de ancho). Esta regla tiene exactamente el mismo carácter que la referente a los colores. Es agradable estar en las habitaciones que la cumplen y, salvo unas pocas excepciones, es desagradable permanecer en una habitación que no sigue esta regla.

O recordemos uno de los pequeños edificios más bellos del mundo: el templo de Ise, en Japón.

¿Qué es lo que lo hace hermoso? ¿Lo abrupto del techo, la forma en que las vigas de la techumbre cortan el cielo, el paseo que rodea el edificio, la altura de la baranda, las columnas de madera perfectamente alisadas y redondeadas, las cubiertas de cobre que protegen la veta expuesta en el extremo de cada viga, los pernos de cobre empotrados en las tablas tersamente pulidas, el espaciamiento de las columnas en las paredes, el hecho de que haya columnas en las esquinas demarcando el espacio, el sendero de gravilla que rodea el edificio, la posición

de los peldaños que forman la entrada y ofrecen un lugar para detenerse...?

También en este caso la magia del edificio proviene de los patrones específicos que contiene y de la repetición de los patrones.

Cada uno de estos datos acerca del edificio no sólo es un acontecimiento casual. Es una regla que se repite una y otra vez, que se sigue exactamente, y el edificio sólo varía en la forma permitida por esta regla; las reglas se adaptan a los diferentes lugares del edificio y crean una versión levemente distinta; pero lo que hace que el edificio cobre vida y se yerga impresionante, atractivo... es, sobre todo, la repetición y el hecho de que no haya allí casi nada más.

Quizá te preguntes: Si es tan sencillo expresar las reglas, ¿qué es lo que vuelve grandioso a un constructor?

Tu pregunta tiene respuesta. Aunque las reglas sean simples, si tienes veinte o cincuenta reglas semejantes en tu mente, necesitarás una determinación casi inhumana para insistir en ellas... para no abandonarlas.

Es sencillo decir que resulta muy difícil tener luz por dos lados de tal o cual habitación, mientras tratamos de hacer muchas otras cosas y afirmar que en esta habitación quedará muy bien la entrada de luz por un solo lado. La verdad es que no quedará muy bien. Pero insistir, cumplir libremente todas las reglas que importan y no abandonarlas exige una voluntad poco corriente.

Naturalmente, el hecho de que estas reglas sean sencillas no significa que resulte fácil observarlas o inventarlas.

Así como un gran artista es el que observa muy atentamente las cosas que hacen la diferencia... formular estas reglas sencillas exige una gran capacidad de observación, una gran profundidad, una gran concentración.

El hombre que sabe cómo construir ha observado cientos de habitaciones y finalmente ha comprendido el «secreto» de hacer una habitación de hermosas proporciones... Este conocimiento existe en su mente en forma de un patrón rudimentario que le dice: bajo tales y cuales circunstancias, crea el siguiente campo de relaciones... por tales y cuales razones. Comprender esta regla puede haberle llevado años de observación.

Quizás es difícil creer que uno pueda hacer una obra de arte combinando patrones, sencillamente.

Esto es absurdo porque no es posible, naturalmente, hacer algo hermoso mediante la mera combinación de componentes fijos.

Pero una vez más, la dificultad de creerlo puede tener que ver con el hecho de que solemos pensar los patrones como «cosas» y olvidamos que se trata de campos complejos y potentes.

Cada patrón es un campo... aunque no fijo; es un conjunto de relaciones capaz de modificarse cada vez que ocurre, aunque lo bastante profundo para conferir vida toda vez que ocurre.

En una serie de estos patrones profundos, cada uno es un campo fluido, capaz de ser combinado e imbricado en formas totalmente imprevisibles, y capaz de generar un sistema totalmente imprevisible de relaciones nuevas e imprevistas.

Si recordamos esto, será más fácil reconocer lo poderosos que son y que nuestra capacidad creativa es el resultado del sistema de patrones que poseemos.

La fuente de vida que creas reside en la fuerza del lenguaje que posees.

Si tu lenguaje es vacío, tus edificios no pueden estar colmados. Si tu lenguaje es pobre, no podrás hacer buenos edificios hasta que enriquezcas tu lenguaje. Si tu lenguaje es rígido, tus edificios lo serán. Si tu lenguaje es florido, serán floridos tus edificios. Tu lenguaje genera los edificios que haces y los edificios viven o no según la vida que posea tu lenguaje.

Los lenguajes de patrones son fuentes de belleza y de fealdad. Son la fuente de toda capacidad creativa: nada se hace sin un lenguaje de patrones en la mente del hacedor. Y lo que esa cosa llega a ser, su profundidad o su superficialidad, también provienen del lenguaje mental de patrones del hacedor.

Ahora entendemos el poder auténticamente inmenso que poseen los lenguajes de patrones.

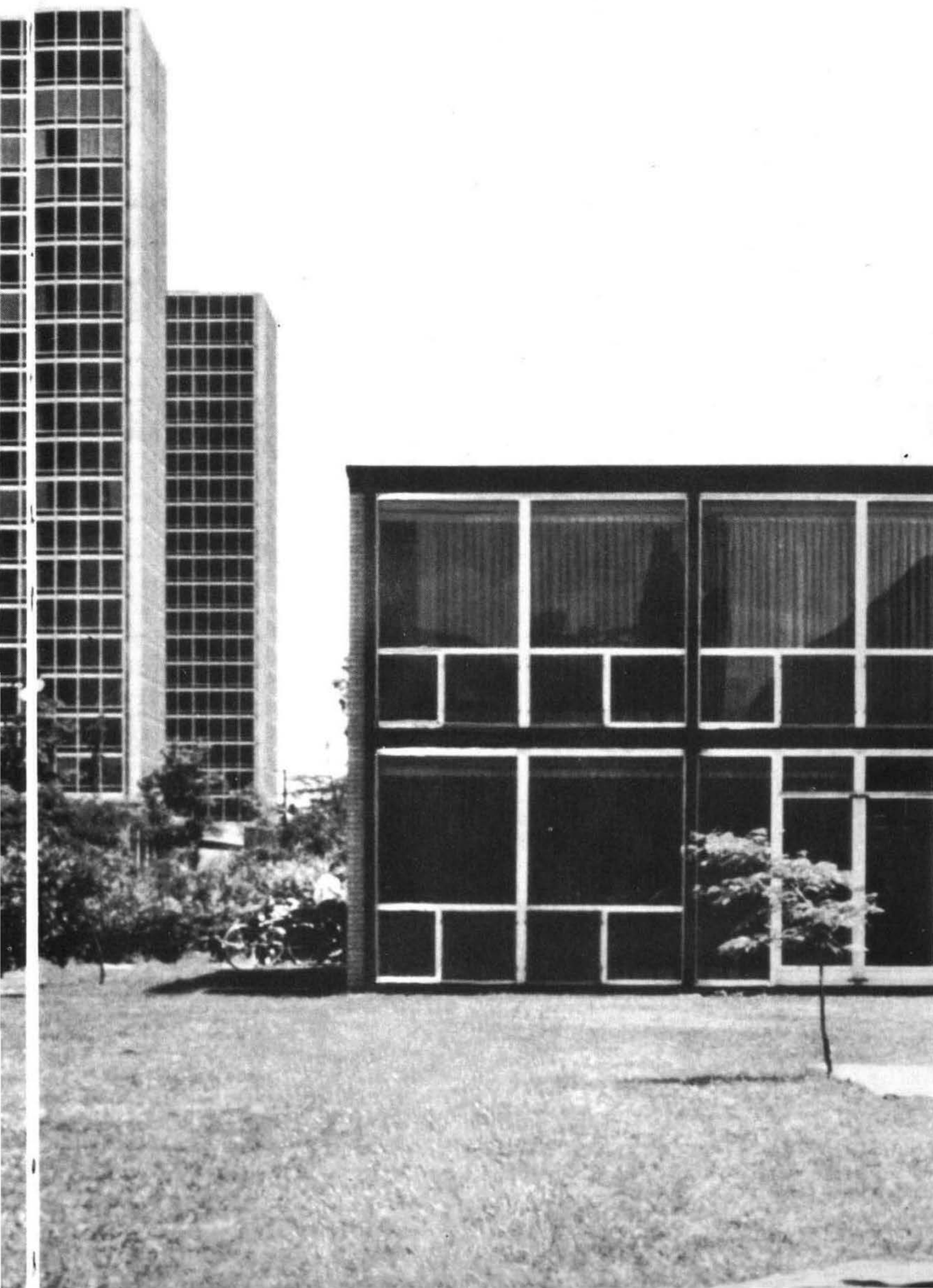
Porque no sólo es cierto que todo edificio adquiere su estructura a partir del lenguaje que emplea la gente.

También es cierto que el espíritu que posee el edificio, su fuerza, su vida, provienen asimismo de los lenguajes de patrones que utilizan sus constructores. La belleza de las grandes catedrales, el fuego en las ventanas, la conmovedora gracia del ornamento, el tallado de las columnas y de los capiteles de las columnas, el gran silencio del espacio vacío que forma el corazón de la catedral... todo proviene también de los lenguajes de patrones que usan sus constructores.

13. La ruptura del lenguaje

Pero en nuestra época los lenguajes se han quebrado. Dado que ya no son compartidos, los procesos subyacentes se han roto y, en consecuencia, para cualquier persona de nuestros días es prácticamente imposible dar vida a un edificio.





Ahora sabemos que el lenguaje tiene la capacidad de dar vida a las cosas. Las casas y aldeas más hermosas, los senderos y valles más conmovedores, las mezquitas e iglesias más impresionantes, alcanzaron la vida que tienen porque los lenguajes que usaron sus constructores eran poderosos y profundos.

Pero aún no hemos abordado las condiciones bajo las cuales un lenguaje es vivo en sí mismo, ni las condiciones bajo las cuales muere.

Porque los lugares más feos e inertes del mundo también están hechos a partir de patrones.

Tomemos por caso el lenguaje que generó mi despacho de la universidad.

Es un lugar feo, horrible, oscuro y muerto. Es como muchos despachos similares del mismo edificio, que fueron generados por el siguiente lenguaje:

LARGO Y ANGOSTO
LUZ NATURAL POR UN SOLO EXTREMO
VENTANA DE TODO EL ANCHO DE LA PARED
TECHO BARQUILLO DE HORMIGÓN, RED DE 1,5 m
LUCES FLUORESCENTES A EJES DE 3 m
PARED LISA DE HORMIGÓN
SUPERFICIE CIELORRASO DE HORMIGÓN SIN PINTAR
VENTANA DE ACERO
SUPERFICIE PARED MADERA CONTRACHAPADA

Este espantoso lenguaje ha generado cientos de despachos.

Pero la persona que posee este lenguaje mental no podrá hacer un despacho viviente hasta que abandone por completo dicho lenguaje. En esta lista no hay un solo patrón —excepto quizás el cuarto— que no sea negligente y que no esté reñido con las fuerzas que realmente operan en un contexto semejante.

Por lo tanto es evidente que el mero uso de lenguajes de patrones no garantiza que la gente pueda hacer lugares con vida.



Algunas ciudades y edificios viven y otros no. Si todos están hechos a partir de lenguajes de patrones, tiene que haber alguna diferencia en el contenido de dichos lenguajes y en la forma en que se utilizan.

Por cierto, existe una diferencia fundamental entre aquellas sociedades donde la gente es capaz de dar vida a su entorno y aquellas en las que las ciudades y edificios están muertos.

En ambos casos se emplean lenguajes de patrones. Pero los lenguajes de patrones de los dos tipos de sociedades son diferentes. En uno de los casos, los lenguajes mismos están vivos y ayudan a la gente a dar vida a su entorno. En el otro, los lenguajes mismos están muertos y con ellos sólo es posible que la gente haga ciudades y edificios muertos.

En una ciudad con un lenguaje viviente, el lenguaje de patrones es tan ampliamente compartido que todos pueden usarlo.

En las sociedades agrícolas todos saben cómo construir; todos edifican para sí mismos y ayudan a su vecino a construir. En las sociedades tradicionales posteriores hay albañiles, carpinteros, fontaneros... pero toda la gente sabe diseñar una vivienda. Por ejemplo en Japón, hace cincuenta años, todos los niños aprendían a proyectar una casa, así como los de nuestros días aprenden a jugar al fútbol o al tenis. La gente diseñaba sus propias casas y después pedía al carpintero local que las construyera.

Cuando el lenguaje es compartido, los patrones individuales del lenguaje son profundos. Los patrones son siempre sencillos. Nada que no sea sencillo y directo puede sobrevivir a la lenta transmisión de persona a persona. En estos lenguajes no hay nada tan complejo como para que alguien no lo entienda.

Piedras angulares para un edificio de piedra; un estante junto a la ventana; un asiento junto a la puerta de entrada; buhardillas; cuidado de los árboles; luz y sombra en los lugares donde nos sentamos; agua corriente en el vecindario; un borde de ladrillos hasta el agua...

Precisamente porque cada detalle tiene que tener significación para todos los hombres y mujeres, los patrones son sentidos y profundos.

El lenguaje cubre la totalidad de la vida.

Toda faceta de la experiencia humana está cubierta, de un modo u otro, por los patrones del lenguaje.

Están cubiertas todas las épocas del hombre y también la variedad de todos los actos posibles. La totalidad de la cultura y el entorno que la sustenta forman una única red sin solución de continuidad.

La relación entre los usuarios y el acto de construir es directa.

La gente construye para sí misma, con sus propias manos, o habla directamente con los artesanos que construyen para ellos, casi con el mismo grado de dominio de los pequeños detalles que se construyen.

El todo surge por sí mismo y es constantemente reformado. Todos los habitantes de una ciudad saben que sus propios actos contribuyen a crear y mantener el todo. Cada uno se siente ligado a la sociedad y y orgulloso por eso mismo.

La adaptación entre personas y edificios es profunda.

Cada detalle tiene significado. Cada detalle es comprendido. Cada detalle se basa en la experiencia de alguien y adquiere forma acertada porque es lentamente elaborado y profundamente sentido.

Debido a que la adaptación es detallada y profunda, cada lugar adquiere un carácter singular. Poco a poco, la variedad de lugares y edificios comienza a reflejar la variedad de situaciones humanas de la ciudad. Esto es lo que vuelve viva a la ciudad. Los patrones permanecen vivos porque la gente que los está usando también los está probando.

Contrariamente, en las primeras etapas de la sociedad industrial que hemos experimentado en los últimos tiempos, los lenguajes de patrones mueren.

En lugar de ser ampliamente compartidos, los lenguajes de patrones que determinan cómo llega a hacerse una ciudad se vuelven especializados y personales. Los caminos son hechos por ingenieros, los edificios por arquitectos, los parques por planificadores, los hospitales por asesores hospitalarios, las escuelas por especialistas en educación, los jardines por jardineros, las viviendas comarcales por urbanizadores.

Los mismos habitantes de la ciudad apenas conocen algunos de los lenguajes que utilizan los especialistas. Si quieren descubrir qué contienen dichos lenguajes no pueden hacerlo, porque se los considera pericia profesional. Los profesionales ocultan celosamente su lenguaje para hacerse indispensables.

Dentro de cualquier profesión, el celo profesional impide que la gente comparta los lenguajes de patrones. Los arquitectos, al igual que los cocineros, ocultan celosamente sus recetas para poder vender un estilo único.

Los lenguajes empiezan siendo especializados y ocultados a la gente; luego, dentro de las especialidades, se vuelven más personales aún, ocultos entre unos especialistas y otros, y fragmentados.

La mayoría de la gente se considera incompetente para diseñar algo y cree que sólo pueden hacerlo correctamente arquitectos y planificadores.

Esto ha llegado tan lejos que la mayoría de la gente retrocede atemorizada ante la tarea de diseñar su propio entorno. Temen cometer errores ridículos, temen que los demás se rían de ellos, tienen miedo de hacer algo «de mal gusto». Y su temor está justificado. Una vez que la gente se aparta de la normal experiencia cotidiana de construir y pierde sus lenguajes de patrones, prácticamente ya no es capaz de tomar buenas decisiones acerca de su entorno, porque ya no sabe qué importa realmente y qué no.

La gente pierde el contacto con sus intuiciones más elementales.

Si leen en algún sitio que los ventanales de una sola hoja de vidrio cilindrado son una buena idea, lo aceptan como opinión de alguien más sabio que ellos... aunque se sientan más cómodos sentados en un salón con cristales pequeños en la ventana y digan cuánto les gusta. Pero el gusto de los arquitectos es tan convincente que la gente creerá, contra la evidencia de sus propias sensaciones, que es mejor el ventanal de vidrio cilindrado. Han perdido la confianza en su propio criterio. Han relegado el derecho a diseñar y perdido tan totalmente sus propios patrones que harán cualquier cosa que los arquitectos les digan.

No obstante, también los arquitectos han perdido la intuición. Dado que ya no cuentan con un lenguaje ampliamente compartido que los arraigue en los sentimientos de la gente corriente, también son prisioneros de los absurdos lenguajes especiales que han hecho en privado.

Incluso los edificios construidos por arquitectos comienzan a estar plagados de «errores» evidentes.

El Colegio de Diseño Ambiental, recientemente construido en la Universidad de California (Berkeley), fue diseñado por tres famosos arquitectos. En determinada parte de este edificio, en el extremo de cada piso, hay dos salas para seminarios. Estas salas para seminarios son largas y angostas; una de las paredes cortas está ocupada por una ventana, la pizarra está montada sobre una de las paredes largas y cada sala está ocupada por una mesa larga y angosta. Dichas salas son funcionalmente defectuosas en una serie de sentidos evidentes. En primer lugar, una mesa larga y angosta y el grupo de personas largo y angosto que la rodea no son apropiados para una discusión intensa: es una sala para seminarios y tendría que ser más aproximadamente cuadrada. En segundo lugar, la posición de la pizarra con respecto a la ventana significa que la mitad de los ocupantes de la sala ve la ventana reflejada en la pizarra y no puede leer lo escrito: la pizarra tendría

que estar frente a la ventana. En tercer lugar, como la ventana es tan grande y baja, los que están sentados cerca son vistos como siluetas por los que están sentados más lejos. Resulta muy difícil hablar correctamente con alguien que se destaca como una silueta: se pierden demasiadas expresiones sutiles del rostro. La comunicación del seminario se deteriora. La ventana tendría que estar por encima de la cabeza de una persona sentada.

Los patrones específicos, por ejemplo LUZ EN DOS LADOS, se desvanecen del conocimiento que tiene la gente acerca de la construcción.

En un momento dado habría sido impensable construir una habitación —excepto un establo o un cobertizo— sin ventanas en dos lados. En nuestro tiempo ha sido olvidado todo conocimiento de este patrón. La mayoría de las habitaciones de la mayoría de los edificios reciben luz de un solo lado. Y hasta un «gran» arquitecto como Le Corbusier construye apartamentos enteros, largos y angostos, con ventanas únicamente en el extremo angosto —como hizo en el bloque de apartamentos de Marsella—, con un terrible resplandor molesto como resultado.

No existe un solo edificio construido en tiempos recientes, ni una sola parte de una ciudad proyectada por planificadores, en donde tan triviales errores —provocados por la pérdida de patrones— no puedan contarse a cientos. Esto se aplica tanto a las más grandes obras de los así llamados maestros modernos como a las obras más vulgares construidas por urbanizadores comarcales.

Y los pocos patrones que permanecen dentro de nuestros lenguajes se vuelven degenerados y estúpidos.

Esto deriva naturalmente del hecho de que los lenguajes sean tan altamente especializados. Los usuarios, cuya experiencia directa formó antaño los lenguajes, ya no tienen contacto suficiente para influir en ellos. Esto está casi condenado a ocurrir en cuanto la tarea de la construcción escapa de las manos de la gente más directamente interesada y va a parar a las de quienes no lo hacen para sí mismos sino para otros.

En tanto construya para mí mismo, los patrones que emplee serán sencillos, humanos y llenos de sentimiento, porque comprendo mi situación. Pero en cuanto unas pocas personas empiezan a construir para «las masas», sus patrones acerca de lo que es necesario se vuelven abstractos; por bienintencionados que sean, sus ideas perderán gradualmente contacto con la realidad, porque no estarán enfrentados diariamente a los ejemplos vivientes de lo que dicen los patrones.

Si construyo una chimenea para mí, es natural que haga un lugar para poner la madera, un rincón en el que sentarme, una repisa lo bastante amplia para poner cosas encima, una abertura que tire bien.

Pero si diseño chimeneas para otros —no para mí—, nunca ten-

dré que hacer fuego en las chimeneas que diseño. Gradualmente mis ideas se verán más influidas por el estilo, la forma y conceptos delirantes: mis sentimientos por la sencilla tarea de hacer fuego abandonan completamente la chimenea.

Así, es inevitable que, a medida que la obra de construcción pasa a manos de especialistas, los patrones que éstos utilizan se vuelvan cada vez más superficiales, más caprichosos y menos anclados en la realidad.

No obstante, aún en la actualidad una ciudad adquiere su forma a partir de lenguajes de patrones de algún tipo.

Los arquitectos, los planificadores y los banqueros tienen lenguajes de patrones que los llevan a construir edificios gigantescos de acero y hormigón. En el vocabulario de los usuarios quedan unos pocos patrones hechos añicos: una lámina de plástico para hacer un mostrador de cocina, grandes ventanas de vidrio cilindrado para la sala de estar, moqueta en el cuarto de baño. El usuario va montando entusiastamente estos retazos cada vez que tiene un fin de semana libre.

Pero estos residuos de nuestros anteriores lenguajes están muertos y vacíos.

Se basan sobre todo en los subproductos de la industria. La gente usa ventanas de vidrio cilindrado, mostradores de formica, moquetas, porque la industria las pone a su disposición y no porque estos patrones contengan algo esencial acerca de la vida o de cómo vivirla.

Ya no corren los tiempos en que un lenguaje de patrones era una canción con la que la gente podía cantar a la totalidad de la vida. Los lenguajes de patrones en sociedad han muerto: son cenizas y fragmentos en manos de la gente.

A medida que mueren los lenguajes de patrones, cualquiera puede ver el caos que emerge en nuestras ciudades y edificios.

Pero la gente ignora que son los lenguajes de patrones los que lo provocan. Sabe que los edificios son menos humanos de lo que solían ser. Está dispuesta a pagar grandes sumas por viejos edificios que fueron hechos en una época en que la gente aún sabía hacerlos humanos. Se quejan amargamente acerca de la falta de vida, del peligro, de la despiadada cualidad inhumana de su entorno. Pero no saben qué hacer al respecto.

Presa del pánico, la gente trata de reemplazar el orden perdido del proceso orgánico mediante formas artificiales de orden basadas en el control.

Puesto que los procesos naturales de la construcción de ciudades ya no funcionan, la gente busca, aterrorizada, formas de «controlar» el diseño de ciudades y edificios. Aquellos arquitectos y planificadores que han llegado a preocuparse por la insignificancia de su influencia en el entorno hacen tres tipos de esfuerzos para adquirir el control del «diseño total» del entorno.

1. Tratan de controlar grandes extensiones del entorno (esto se llama diseño urbano).
2. Tratan de controlar más extensiones del entorno (esto se llama producción en masa o construcción sistematizada).
3. Tratan de controlar el entorno con más firmeza mediante la aprobación de leyes (esto se llama control de la planificación).

Pero esto empeora aún más las cosas.

Estos esfuerzos totalitarios, aunque controlan una gran parte del entorno, tienen el efecto contrario al esperado. No pueden crear un ambiente integral porque no son lo suficientemente sensibles a las necesidades reales, fuerzas, demandas y problemas de la gente interesada. En lugar de volver más integral el entorno lo hacen menos integral.

En esta etapa los lenguajes de patrones se vuelven aún más fragmentados y más inertes. Son controlados por menos personas aún, tienen menos relación viviente con la gente, de la que también necesitan.

La variedad, otrora creada por procesos orgánicos y naturales, desaparece totalmente.

Los expertos tratan de hacer ciudades y edificios adaptados a las necesidades de la gente, pero siempre son superficiales. Sólo pueden encarar las fuerzas generales comunes a todos los hombres pero no las fuerzas específicas que hacen singular y humano a un hombre determinado.

Se vuelve imposible la adaptación de los edificios a la gente.

Aunque los expertos hagan edificios «adaptables» para resolver este problema, el resultado sigue siendo superficial porque las particularidades siguen subordinadas a las generalidades comunes. Enormes edificios semejantes a máquinas, que permiten que la gente cambie las paredes de lugar para poder expresarse, siguen manteniéndola sujeta al «sistema».

Y finalmente la gente pierde su capacidad de crear vida.

Una vez que el lenguaje común ha sido quebrado, los lenguajes individuales, que en una cultura viviente siempre son versiones personales del lenguaje común, también se quiebran.

Y no sólo eso. Hasta se vuelve imposible que la gente cree o recree nuevos lenguajes personales, porque la ausencia de un lenguaje común significa que carecen del núcleo de materia fundamental necesaria para formar por sí mismos un lenguaje viviente.

En esta etapa la gente ya ni siquiera puede hacer una ventana o una puerta que sean hermosas.

De todo esto se desprende, obviamente, que una ciudad no puede cobrar vida si carece de un lenguaje viviente.

Es imposible, absolutamente imposible hacer un edificio o una ciudad vivientes mediante el control de organismos superiores. Y es imposible que la gente haga la ciudad por sí misma con las cenizas del lenguaje muerto que ahora poseen.

Sucede que la creación de una ciudad y de los edificios de una ciudad es, fundamentalmente, un proceso genético.

Ninguna planificación, ningún diseño, pueden reemplazar este proceso genético.

Tampoco puede ocupar su lugar ningún genio personal.

Nuestro acento puesto en los objetos nos ha impedido ver el hecho esencial de que es sobre todo el proceso genético el que crea nuestros edificios y nuestras ciudades, y que es sobre todo este proceso genético el que debe estar en buenas condiciones... y que este proceso genético sólo puede estar en buenas condiciones si el lenguaje que lo controla es ampliamente utilizado y ampliamente compartido.

Con el propósito de hacer edificios para sí misma, la gente necesita un lenguaje viviente. Pero el lenguaje también necesita a la gente... de modo que su uso constante y su retroalimentación mantienen en buen estado los patrones.

Y esta conclusión, aunque sencilla, apela a una revisión demoledora de nuestra actitud hacia la arquitectura y la planificación.

En el pasado, cada acto de planificación y diseño se pensaba como una respuesta autosuficiente y original a las demandas de una situación local. Arquitectos y planificadores daban por sentado, implícitamente, que la estructura de la ciudad se generaba mediante la acumulación de dichos actos autosuficientes.

El panorama a que nos ha llevado nuestra exposición es radicalmente distinto. Según esta perspectiva, existen lenguajes subyacentes que ya contienen la mayor parte de la estructura que aparecerá en el entorno. Los actos de diseño que se han considerado fundamentales son

actos que *usan* la estructura ya presente en estos lenguajes subyacentes, para generar la estructura de edificios concretos.

Desde este punto de vista, es la estructura del lenguaje suyacente la que asume la mayor parte del trabajo difícil. Si quieres influir en la estructura de tu ciudad, debes contribuir a modificar los lenguajes subyacentes. Es inútil innovar en un solo edificio o en un solo plan, si esta innovación no se vuelve parte de un lenguaje de patrones viviente que todos puedan usar.

Y yendo más a fondo aún, podemos llegar a la conclusión de que la tarea fundamental de la «arquitectura» es la creación de un único lenguaje de patrones compartido y evolutivo al que todos contribuyen y que todos pueden utilizar.

En tanto los miembros de la sociedad estén separados del lenguaje que se usa para dar forma a sus edificios, éstos no pueden ser vivientes.

Si queremos un lenguaje profundo y poderoso sólo lo tendremos en los casos en que miles de personas empleen el mismo lenguaje, lo exploren, lo profundicen constantemente.

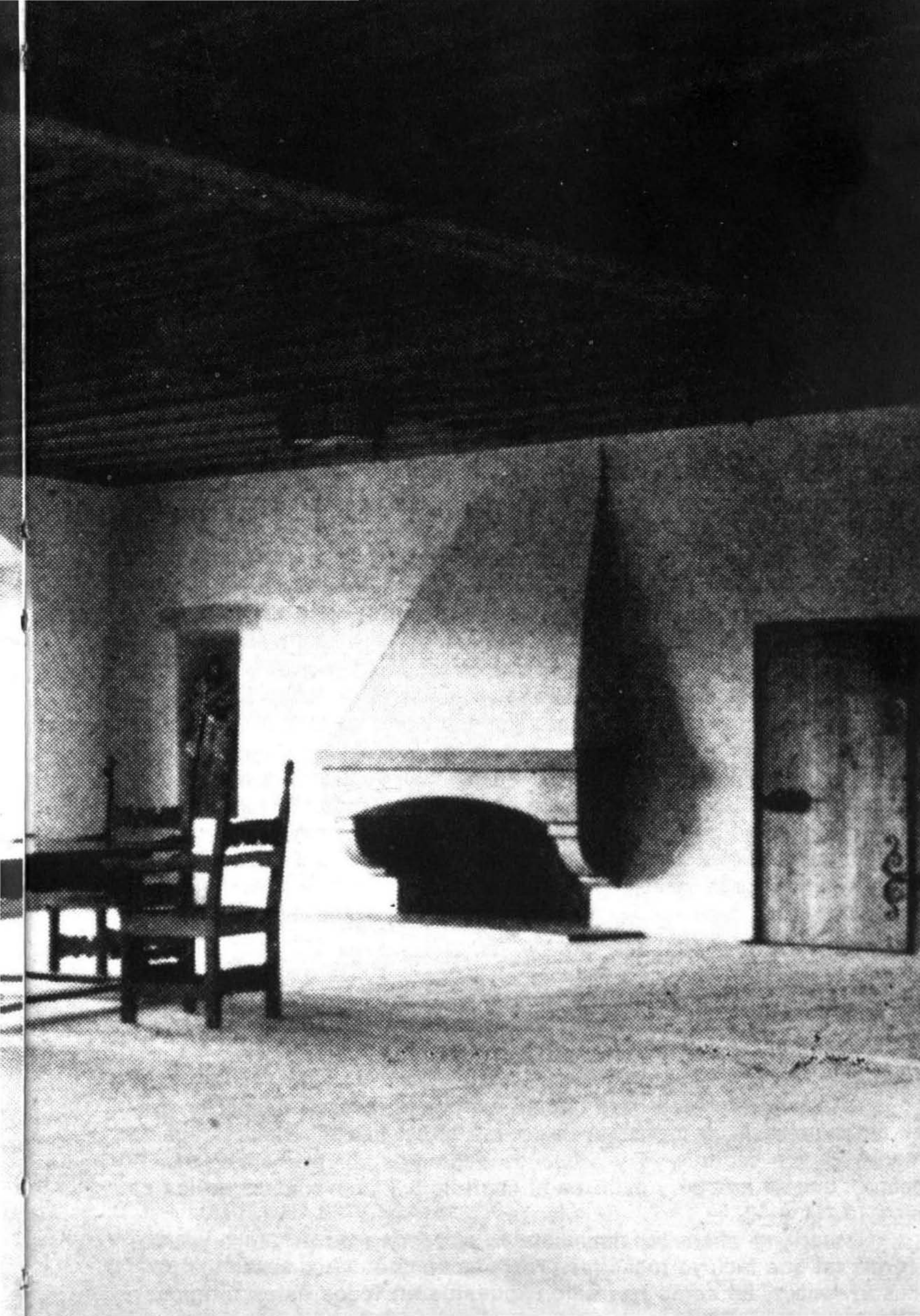
Y esto sólo puede ocurrir cuando los lenguajes son compartidos.

En los cuatro capítulos siguientes veremos cómo es posible compartir nuestro lenguaje y volver a hacerlo viviente.

14. Patrones que pueden compartirse

Para abrirnos nuevamente paso hacia un lenguaje compartido y viviente, antes debemos aprender a descubrir patrones que sean profundos y capaces de generar vida.





Si abrigamos la esperanza de devolver nuestras ciudades y edificios a la vida, debemos empezar por recrear nuestros lenguajes de manera tal que todos podamos usarlos, con patrones tan intensos y otra vez llenos de vida que lo que hagamos con estos lenguajes comenzará, casi espontáneamente, a cantar.

En principio esto requiere, sencillamente, que encontremos una forma de hablar de los patrones, de modo que puedan compartirse.

¿Cómo es posible lograrlo? En una cultura tradicional estos patrones existen como entidades independientes en tu mente, pero es necesario que los reconozcas en tanto unidades atómicas separadas, no que los reconozcas por su nombre ni que puedas hablar acerca de ellos. No necesitas de esto último, así como no necesitas describir las reglas gramaticales del idioma que hablas.

No obstante, en un período en que los lenguajes ya no son ampliamente compartidos, en que los especialistas han robado a la gente sus intuiciones, en que ésta ya ni siquiera conoce los patrones más sencillos que antaño estaban implícitos en sus costumbres, se vuelve necesario explicitar los patrones precisa y científicamente para que puedan compartirse de una nueva manera —explícita y no implícita— y ser discutidos en público.

Con el propósito de volver explícitos los patrones de modo que puedan compartirse de esta nueva manera, debemos revisar en primer lugar la compleja estructura de un patrón.

A lo largo de este libro hemos experimentado un despertar gradual, una comprensión creciente de lo que es un patrón. Dicho despertar comenzó en los capítulos 4 y 5 cuando definimos por primera vez el concepto, que se amplió y pulió en el capítulo 6 y nuevamente en los capítulos 10, 11 y 12.

Describiré ahora precisamente la estructura de un único patrón, de forma tal que incluya todas las propiedades que deben tener los patrones vivientes, tal como han sido expuestos en todos estos últimos capítulos.

Cada patrón es una regla tripartita, que expresa una relación entre un contexto determinado, un problema y una solución.

En tanto elemento del mundo, cada patrón es una relación entre un contexto determinado, cierto sistema de fuerzas que ocurren repetidas veces en ese contexto, y cierta configuración espacial que permite que esas fuerzas se resuelvan a sí mismas.

En tanto elemento del lenguaje, un patrón es una instrucción que muestra cómo puede utilizarse esa configuración espacial, una y otra vez, para resolver el sistema de fuerzas dado toda vez que el contexto lo vuelve pertinente.

En síntesis, el patrón es, al mismo tiempo, una cosa que ocurre en el mundo y la regla que nos dice cómo y cuándo crear esa cosa. Es tanto un proceso como una cosa; tanto una descripción de una cosa que está viva como una descripción del proceso que generará esa cosa.

Pueden existir patrones a cualquier escala.

Pueden formularse patrones para los detalles humanos de los edificios, para la disposición general de un edificio, la ecología, los aspectos sociales en gran escala de la planificación urbana, la economía regional, la ingeniería estructural, los detalles de la construcción de un edificio.

Por ejemplo, la distribución de subculturas en una región, el trazado de caminos principales, la organización de grupos de trabajo en una industria, la disposición de los árboles en el límite de un bosque, la plantación de flores en un jardín, la distribución de una sala de estar... todo esto podría especificarse mediante patrones.

Un patrón puede abordar casi cualquier tipo de fuerzas. (Los patrones que aparecen a continuación están definidos en el Volumen 2 de esta serie).

TRANSICIÓN EN LA ENTRADA resuelve un conflicto entre fuerzas psíquicas interiores.

MOSAICO DE SUBCULTURAS resuelve un conflicto entre fuerzas sociales y psicológicas.

RED COMERCIAL resuelve un conflicto entre fuerzas económicas.

ESTRUCTURA EFICIENTE resuelve un conflicto entre fuerzas estructurales.

JARDINES ESPONTÁNEOS resuelve el conflicto entre las fuerzas de la naturaleza, el proceso natural de crecimiento de las plantas y las acciones naturales de la gente en un jardín.

RED DE TRANSPORTES resuelve fuerzas que residen parcialmente en el campo de las necesidades humanas y parcialmente en la política de los organismos públicos.

AGUAS QUIETAS resuelve conflictos entre fuerzas en parte ecológicas y en parte pertenecientes al campo del temor humano y el peligro.

COLUMNAS EN LAS ESQUINAS resuelve conflictos entre fuerzas que surgen dentro del proceso de construcción.

LUGAR VENTANA resuelve fuerzas que son puramente psicológicas.

Para volver explícito un patrón sólo tenemos que hacer clara la estructura interna de dicho patrón.

Empecemos por un sencillísimo ejemplo de sentido común. Supongamos que estamos en un lugar en el que experimentamos la sensación general de que algo es «correcto», de que algo funciona, de que algo nos hace sentir bien. Queremos identificar concretamente ese «algo» para poder compartirlo con otros y usarlo repetidas veces.

¿Qué debemos hacer? Como veremos, siempre hay tres cosas esenciales que tenemos que identificar.

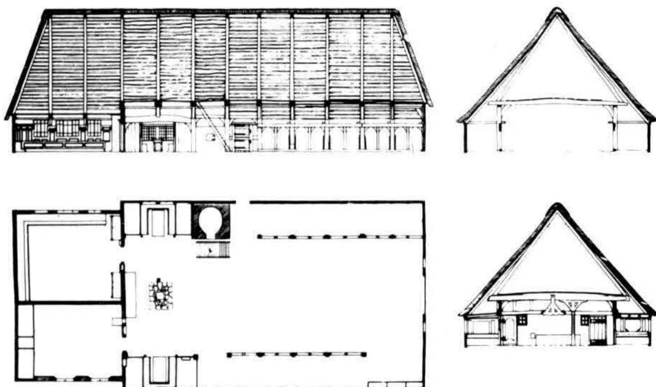
¿*Qué* es exactamente ese algo?

¿Exactamente *por qué* ese algo contribuye a que el lugar sea viviente?

¿*Cuándo* o *cómo* funcionará, exactamente, ese patrón?

En primer lugar debemos definir alguna característica física del lugar, que aparentemente valga la pena extraer.

Tomemos como ejemplo Ostenfeldgaarden, una hermosa casa danesa construida en 1685, actualmente en el Museo al Aire Libre de Copenhague. En cuanto llegué allí supe que poseía cualidades específicas que serían útiles aún hoy si lograba captarlas. ¿Cómo es posible captarlas... de manera lo bastante precisa para poder usarlas repetidas veces?



Supongamos, a modo de hipótesis, que comienzo por características como «comodidad» o «espaciosidad». No hay duda de que estas características están presentes, pero no son directamente utilizables. Aunque intente captar en mayor profundidad la idea de comodidad diciendo que de alguna manera la forma de la casa une a la familia y esto es lo que la vuelve cómoda, aún no está lo bastante claro como para repetirlo en otra casa. Hasta que haya identificado las relaciones espaciales específicas que contribuyen a crear esta cualidad en Ostenfeldgaarden no podré identificar nada que pueda usar directamente en otra casa.

Entonces supongamos, en un esfuerzo por concretar, que aprehendo una relación espacial específica: el hecho de que hay gabinetes alrededor del borde de la sala principal, de que los gabinetes tienen asientos, de que cada uno es lo bastante grande para contener a uno o dos miembros de la familia y de que ambos miran a la sala de estar común. Es complejo, pero está bastante bien definido. Identifica ciertas partes (sala de estar, gabinetes, asientos) y especifica una relación espacial entre esas partes.

Este patrón está bien definido. Si estuvieses diseñando una casa podrías incorporarlo directamente en el diseño. Podrías explicarle la idea a un tercero y éste podría decidir mirando cualquier plano de una casa, si contiene o no dicha característica. Por ahora bien. Pero aun así, el patrón todavía no sería compatible. Para que lo sea, tenemos que tener la posibilidad de criticarlo. Y para criticarlo tenemos que conocer su propósito funcional.

Luego debemos definir el problema o el campo de fuerzas que este patrón pone en equilibrio.

¿Por qué es una buena idea? ¿Cuál es el problema que se resuelve haciendo gabinetes alrededor de una habitación? En respuesta a estas preguntas, yo diría que las salas de estar *sin* gabinetes no funcionan por las siguientes razones: a los miembros de una familia les gusta estar juntos, pero por las noches y durante los fines de semana, cuando podrían estarlo, cada uno se dedica a su pasatiempo personal, ya sea coser, hacer los deberes o cualquier otra actividad... Como estas cosas producen desorden y a menudo hay que dejarlas en determinada posición, la gente no puede hacerlas en la sala de estar, un lugar que no debe estar demasiado desordenado ya que en cualquier momento pueden llegar visitas y tiene que estar presentable para recibirlas. Por lo tanto, los diversos miembros de la familia se retiran a las áreas correspondientes para hacer esas cosas —la cocina, el dormitorio, el sótano— y la familia no puede estar reunida.

Aquí operan tres fuerzas:

1. Cada miembro de la familia tiene su pasatiempo personal: costura, carpintería, modelado, deberes. Siendo estas actividades lo que son, con frecuencia es necesario dejar las cosas en determinada posición. En consecuencia la gente suele hacerlas en un lugar donde puedan dejarse a buen resguardo.

2. Es necesario mantener ordenados los lugares comunales de la casa en parte a causa de las visitas y en parte para que ninguna persona o cosa invada demasiado el confort y la comodidad de toda la familia.

3. A los miembros de la familia les gustaría reunirse mientras realizan sus diversas actividades.

En una casa corriente, con un salón corriente, estas tres fuerzas son mutuamente incompatibles. El gabinete propone su resolución.

Por último, debemos definir el campo de contextos en que existe este sistema de fuerzas y donde este patrón de relaciones físicas las pondrá realmente en equilibrio.

Ahora el patrón es claro y compartible. Pero sigue incontestada una pregunta. ¿Exactamente dónde tiene sentido este patrón? ¿En un iglú? Es poco probable. ¿Tiene sentido en el salón de una casita de campo en la que vive una sola persona? Evidentemente no. ¿Exactamente cuándo tiene sentido?

Para que el patrón sea realmente útil debemos definir el campo exacto de contextos donde ocurre el problema señalado y donde es acertada esta solución específica a dicho problema.

En este caso, tendríamos que definir el hecho de que el patrón se aplica a las salas de estar de todas las viviendas para familias numerosas en Estados Unidos y Europa Occidental (quizá también en otras culturas, según las costumbres locales y estilos de vida específicos). Más aún, si una vivienda tiene más de una «sala de estar» —como algunas casas inglesas en las que hay una sala en el frente y otra en el fondo—, la idea de gabinetes no se aplicaría a ambas sino sólo a aquella donde la familia pasa la mayor parte del tiempo.

En síntesis, vemos que cada patrón que definimos debe formularse bajo la forma de una regla que establece una relación entre un contexto, un sistema de fuerzas que surge en dicho contexto y una configuración que permite a esas fuerzas resolverse en ese contexto.

El mismo tiene la siguiente forma genérica:

Contexto → Sistema de fuerzas → Configuración

Y, en el caso anterior, el siguiente contenido específico:

Habitaciones comunales →	Conflictos entre privacidad y comunidad →	Gabinete abierto a la sala comunal

Todo patrón viviente es una regla de este tipo.

Y como incluye el contexto, cada patrón es un sistema lógico autosuficiente que efectúa una doble afirmación de hechos, no meramente una declaración de valor, y por lo tanto puede ser verdadero o no. Dice, en primer lugar, que el problema dado (el conflicto señalado entre fuerzas) existe dentro del campo de contextos señalado. Ésta es una afirmación empírica, que puede ser verdadera o falsa. Dice, en segundo lugar, que en el contexto dado la solución dada resuelve el problema dado, o sea, otra afirmación empírica que también puede ser verdadera o falsa.

La afirmación de que el patrón está vivo no es, en consecuencia, una cuestión de gusto, ni de cultura, ni de puntos de vista. Establece una relación práctica definida entre un concepto limitado, un conjunto de fuerzas que allí ocurren y el patrón que resuelve dichas fuerzas.

Con el propósito de descubrir patrones que estén vivos, debemos empezar siempre por la observación.

El descubrimiento de un patrón que vive no es diferente al descubrimiento de cualquier otra cosa profunda. Se trata de un lento proceso deliberado y de tanteo en el que intentamos descubrir algo profundo y en el que reconocemos que al principio por lo general nos equivocaremos, y que sólo lentamente podemos aproximarnos a una formulación correcta.

Tomemos por ejemplo el caso de las entradas.

Empieza por dar una vuelta observando las entradas de las casas, prestando atención al hecho de que te parezcan bien o no, de que las percibas cómodas, vivas...

Divide las entradas en dos clases: aquellas en que el proceso de entrar se experimenta satisfactoriamente y aquellas en que no ocurre lo mismo.

Trata ahora de descubrir alguna propiedad que sea común a todas las que te hacen experimentar satisfacción y que falte en las otras.

Naturalmente, no podrás hacerlo a la perfección. Una entrada puede no proporcionar satisfacción pero ser hermosa de un modo totalmente distinto; sin embargo, a pesar de todas las imperfecciones del experimento acércate todo lo que te sea posible a la definición de alguna propiedad que posean todas las entradas buenas y de la que carezcan todas las malas: en síntesis, busca la propiedad crítica que hace la diferencia.

Esta propiedad será una relación sumamente compleja.

No será tan sencilla como «todas las buenas son azules y todas las malas no lo son». En el caso de la entrada, por ejemplo, según mi experiencia personal todas las buenas tienen un lugar real, entre la calle y la puerta principal, un lugar en el que hay un cambio de superficie, un

cambio visual, quizás un cambio de nivel; tal vez pasas bajo la rama de un árbol o bajo un rosal colgante; con frecuencia hay un cambio de dirección y, sobre todo, está ese lugar real entre una y otra, de modo que primero pasas de la calle a ese lugar y luego de ese lugar a la puerta de entrada. En los mejores casos el lugar permite vislumbrar un panorama distante, algo que no puedes ver desde la calle ni desde la puerta, sino únicamente durante un instante, entre ambas. O a veces es algo más trivial. En una típica casa londinense hay una breve plataforma, elevada un par de peldaños y marcada por la reja, un lugar en el que hacer una pausa. Es algo rudimentario y quizá demasiado raro, pero en esa situación limitada y densa cumple al menos una función.

Intenta ahora identificar el problema que existe en las entradas que carecen de esta propiedad.

Para hacerlo, debemos tratar de explicitar cuáles son las fuerzas que operan y debemos formular el patrón en términos que subrayen por qué contribuye a resolver algún sistema de fuerzas que no pueden resolverse sin él.

Si nos preguntamos a nosotros mismos por qué son importantes las transiciones de acceso reconocemos que crean algún tipo de «intermedio», un respiro entre el exterior y el interior... un lugar de preparación en el que la persona puede cambiar su estado de ánimo y adaptarse a diferentes condiciones: de la ruidosa, pública, vulnerable y expuesta sensación de la calle a la sensación privada, serena, íntima y protegida del interior.

Si intentamos formular precisamente las fuerzas que gobiernan esta transición, vemos que arrojan mucha luz sobre la invariable que hace funcionar la transición.

Por ejemplo, hay evidencias de que esta «limpieza» de la máscara callejera tiene lugar cuando una persona atraviesa una zona que es diferente a los sentidos y discontinua con respecto a la calle.

El conocimiento del problema contribuye, entonces, a arrojar luz sobre la invariable que resuelve el problema.

Si hay fuerzas como éstas en operación, podemos deducir que el tipo de transiciones que mejor funcionarán son aquellas en las que cambien muchas cualidades sensoriales diferentes durante el pasaje del exterior al interior: un cambio de visión, un cambio en la superficie del suelo, un cambio de luz, de sonido, de altura o de nivel, peldaños, un cambio de aromas, un jazmín trepador...

Si asimilamos esto, el producto de nuestras deducciones extraídas de la formulación del problema, y observamos más entradas teniéndolo en cuenta, se agudiza nuestra capacidad de distinguir los accesos que funcionan de los que no.

La formulación del problema y las fuerzas nos ayudan a pulir el patrón responsable de llevar equilibrio al sistema de fuerzas.

El proceso de observación no avanza linealmente del problema a la solución y de la solución al problema... se trata de un proceso global en el cual mediante todos los recursos a nuestro alcance tratamos de identificar —observando la cuestión desde todos los ángulos simultáneamente— una invariable sólida y fiable que relacione de manera inmodificable contexto, problema y solución.

A veces encontramos nuestro camino a esta invariable partiendo de un conjunto de ejemplos positivos.

Es lo que hemos hecho en el caso de los gabinetes y en el de los accesos. En cada uno de estos casos hemos logrado identificar una característica esencial de algunos lugares que nos hacen sentir bien.

En otros momentos, podemos descubrir la invariable a partir de ejemplos negativos, y resolverlos.

Por ejemplo, el problema de las sombras y penumbras. Noto, digamos, que el lado norte de mi casa es húmedo y oscuro, y que allí no va nadie ni se lo utiliza para nada.

Me pregunto qué puedo hacer al respecto.

Miro a mi alrededor y descubro que las áreas exteriores al norte inmediato del edificio parecen desarregladas, deshechas, fuera de uso.

Entonces empiezo a mirar los lugares que no tienen tierra alrededor, como ése. Me doy cuenta de que el fenómeno se repite toda vez que casas o edificios están al norte del terreno en que se asientan, con tierra al sur para recibir el sol.

Hago un experimento para descubrir si mi intuición nace de una observación atenta.

Preguntamos a la gente dónde se sienta al aire libre alrededor de su casa y dónde no. En 19 de 20 casos, el lugar en que se sientan está al sur de la casa y junto a ésta; los lugares donde no se sientan están todos al norte.

Así, formulamos el patrón ORIENTACIÓN AL SUR.

Los enfoques positivo y negativo para encontrar patrones siempre son complementarios, no excluyentes. El gabinete, que comenzó como una abstracción de algo positivo, también podría haberse iniciado con un análisis de lo que está mal en los salones modernos.

El espacio abierto de cara al sur, que comenzó como una solución a algo negativo —la oscuridad y el desuso del espacio norte—, también se inspira, por supuesto, en el prodigio y la calidez de los jardines y terrazas soleados que miran al sur.

En ocasiones no partimos de observaciones concretas, sino que elaboramos la invariable mediante un razonamiento puramente abstracto.

Naturalmente, el descubrimiento de patrones no siempre es histórico. Algunos de los ejemplos que he presentado podrían dar la impresión de que la única forma de descubrir patrones es extraerlos de la observación. Esto significaría que es imposible descubrir patrones que no existan en el mundo, lo cual supondría un conservadurismo claustrofóbico, puesto que no podría descubrirse ningún nuevo patrón. La situación real es totalmente distinta. Un patrón es un descubrimiento en el sentido de que se descubre una relación entre contexto, fuerzas y relaciones en el espacio, que se mantiene en forma absoluta. Este descubrimiento puede hacerse a nivel puramente teórico.

Por ejemplo, el patrón VÍAS PARALELAS fue descubierto por razonamiento puramente matemático basado en las fuerzas que relacionan el movimiento rodado de alta velocidad con las necesidades de los peatones, el problema de los accidentes, el tiempo de los viajes, las velocidades promedio muy lentas, etcétera. En el momento en que lo descubrimos ignorábamos que en realidad era un patrón en surgimiento en el mundo de los años sesenta. Sólo más tarde nos dimos cuenta de que «vías paralelas separadas sin cruces de calles» estaba emergiendo como un patrón en varias ciudades importantes.

En este mismo sentido, fue posible «descubrir» el uranio, postulando la existencia de un elemento químico con ciertas propiedades, antes de haber sido realmente observado.

En todos estos casos, al margen del método que se emplea, el patrón es un intento por descubrir una característica invariable que diferencie buenos lugares de malos lugares con respecto a un sistema de fuerzas específico.

El mismo intenta captar la esencia —ese campo de relaciones— que es común a todas las soluciones posibles al problema señalado en el contexto señalado. Es la invariable que se oculta detrás de la enorme variedad de formas la que resuelve el problema. Hay millones de soluciones específicas a cualquier problema, pero es posible encontrar una propiedad que sea común a todas estas soluciones. Eso es lo que intenta hacer un patrón.

Mucha gente afirma que le disgusta el hecho de que un patrón dé «una sola solución» a un problema. Esto es un malentendido. Por supuesto, hay miles, millones, de hecho un infinito número de soluciones a cualquier problema dado. Naturalmente, no hay forma de precisar los detalles de todas estas soluciones en una sola proposición. Siempre queda en manos de la imaginación creativa del diseñador encontrar una nueva solución al problema que se adapte a su situación específica.

Pero, cuando está correctamente expresado, un patrón define un campo invariable que capta todas las soluciones posibles al problema dado, en el campo de contextos señalados.

La tarea de encontrar o descubrir ese campo invariable es sumamente dura, como mínimo tanto como cualquier aspecto de la física teórica.

Mi experiencia indica que a muchas personas les resulta difícil precisar sus ideas de diseño. Están dispuestas a expresar sus ideas en términos sueltos y generales, pero no a expresarlas con la precisión necesaria para transformarlas en patrones. Sobre todo están poco dispuestas a expresarlas como relaciones espaciales abstractas entre partes espaciales bien definidas. También he descubierto que en general no saben hacerlo pues es muy difícil.

Es fácil decir que el acceso a una casa tendría que tener un tipo de cualidad misteriosa que al mismo tiempo oculte la casa del dominio público y la exponga al dominio público.

El razonamiento de la proposición es impreciso. Los arquitectos han elaborado muchos pensamientos confusos de este tipo. Es una especie de refugio. En cambio, si digo que la puerta principal debe estar como mínimo a 6 metros de la calle, que debe ser visible, que las ventanas de la casa deben dar a una zona del frente de la misma, pero que no debe existir la posibilidad de ver a través de estas ventanas desde la calle, que es necesario un cambio de superficie durante la transición, que la persona que llega debe entrar a un sitio de un carácter lo más diferente posible tanto del interior de la casa como de la calle, y que debe divisar algún panorama que esté totalmente oculto desde la calle... estas proposiciones pueden ser refutadas porque son precisas.

Pero es muy difícil ser preciso.

Aunque estés decidido a hacerlo resulta terriblemente difícil formular proposiciones precisas que realmente lleguen al nudo de la cuestión. Toda observación —como la que acabo de hacer referente al misterio de las entradas— comienza por la intuición. La tarea de identificar con precisión las relaciones que están en el fondo de esa intuición no es más fácil en la arquitectura que en la física, la biología o las matemáticas. Hacer abstracciones que sean poderosas y profundas es un arte. Ir al corazón de las cosas y alcanzar una abstracción realmente profunda exige una tremenda habilidad. Nadie puede decirte cómo hacerlo en la ciencia. Nadie puede decirte cómo hacerlo en el diseño.

Y resulta especialmente difícil ser preciso porque no hay una formulación del patrón que sea perfectamente exacta.

Esto es fácil comprenderlo cuando reconocemos lo limitados que estamos en nuestra capacidad matemática, incluso para expresar patrones sencillos en términos precisos.

Tomemos, por ejemplo, la idea de un «círculo aproximado». Si te pido que señales cosas que sean círculos aproximados, lo harás fácilmente. Pero si te pido que definas con precisión qué queremos decir con «círculo aproximado», te resultará muy difícil hacerlo. La definición

matemática estricta de un círculo (puntos exactamente equidistantes de un punto central) es demasiado restringida. Ninguno de los círculos aproximados de la naturaleza sigue exactamente esta regla. Por otro lado, una definición más libre (puntos entre 23 y 25,5 cm de un punto dado, por ejemplo) es demasiado amplia. Incluiría, pongamos por caso, una extraña estructura zigzagueante en la que no hay dos puntos de la «circunferencia» próximos entre sí. Pero incluso un círculo aproximado tiene algún tipo de continuidad a lo largo de su circunferencia.

Para precisar qué son exactamente «círculos aproximados», debemos encontrar una formulación intermedia entre la demasiado restringida y la demasiado amplia. Pero esto resulta ser un difícil y profundo problema matemático.

Y si un simple círculo —que cualquier niño puede dibujar con un dedo en la tierra— es tan difícil de precisar, comprenderemos que es casi imposible captar con precisión una invariable compleja como «transición en la entrada».

Para encontrar el equilibrio entre demasiado restringido y demasiado amplio, tienes que expresar y visualizar un patrón como un tipo de imagen fluida, una sensación morfológica, una confusa intuición acerca de la forma, que capte el campo invariable que es el patrón.

El patrón TRANSICIÓN EN LA ENTRADA encara el hecho de que la gente que está en la calle tiene una actitud mental pública y necesita atravesar una zona en la que pueda desprenderse de esa actitud para ingresar en el tipo de intimidad o privacidad personal que son típicas de una casa.

Como hemos visto, es evidente que esta «limpieza» de la máscara callejera se produce cuando una persona atraviesa una zona que es diferente a los sentidos, y discontinua, con respecto a la calle. Así, en algún momento el patrón se formuló como: «Hacer un sendero entre la calle y la puerta principal de la casa; atravesar una zona de transición en la que el cambio de dirección, de nivel y de superficie, modifique el panorama y la cualidad de la luz».

Para algunas casas (de un suburbio californiano, por ejemplo) esta expresión es perfectamente exacta. Pero donde la densidad es más elevada, donde no hay jardines delanteros y la puerta que da a la calle permite que la gente se pare en el vano, en contacto con la calle, la transición no puede estar entre la puerta y la calle.

En un caso semejante, la transición puede situarse perfectamente bien *en el interior.* Por ejemplo, en nuestras casas de Perú hicimos un patio, a continuación de la puerta, rodeado por las salas de estar importantes, que partían de allí. Para pasar a la casa, primero se atraviesa la puerta principal, luego la penumbra de la entrada, después la luminosidad del patio y enseguida el fresco de la galería que comunica el salón familiar y la sala de estar. Ésta es la solución hispánica tradicional y contiene, por supuesto, el patrón TRANSICIÓN EN LA ENTRADA.

Pero, como ves, no sigue al pie de la letra el patrón *tal como lo formulamos:* la transición no está entre la calle y la puerta de entrada,

sino después de ésta. Para extraer sentido del diseño fue necesario seguir el espíritu del patrón y no la letra.

Lo que realmente ocurre es que hay una sensación para cierto tipo de morfología, de carácter geométrico pero que es una sensación, no una relación susceptible de ser expresada con exactitud, matemáticamente precisa.

Una entidad palpitante y fluida, pero no obstante definida sobrevuela tu imaginación. Es una imagen geométrica, es mucho más que el conocimiento del problema. Es el conocimiento del problema sumado al conocimiento de los tipos de geometría que resolverán el problema, y sumado a la sensación creada por ese tipo de geometría resolviendo ese problema. Es, sobre todo, una emoción: una emoción morfológica. Esta emoción morfológica, que no puede expresarse con precisión y sólo puede ser vagamente insinuada mediante alguna formulación precisa, es la médula de todo patrón.

Entonces, una vez que descubres un campo de relaciones fluido como éste, debes redefinirlo en tanto entidad para volverlo operativo.

Sólo si lo haces se convierte en una instrucción operativa útil, porque estás en condiciones de decirle a alguien que construya «eso».

Recuerda que nuestros patrones son los bloques de edificios en términos de los cuales vemos el mundo. Cocina, acera, edificio de oficinas, son los patrones de nuestro tiempo, y nuestro mundo está compuesto por ellos. Los nuevos patrones deben ser los nuevos bloques de edificios con los que deseamos construir y los bloques de edificios mentales con los cuales queremos ver el mundo.

Una vez más, tomemos por caso TRANSICIÓN EN LA ENTRADA. El descubrimiento original señala que es necesario que una persona experimente cambios muy diferentes de luz, superficie, dirección, visión y sonido cuando entra en una casa, para que la casa esté lo bastante separada de la cualidad pública de la calle. Esto puede expresarse como una propiedad del camino entre la calle y la puerta. Podemos decir que este camino debe poseer ciertas propiedades. Pero en esta fase la comprensión aún no es correctamente formulada como un patrón.

Para que sea un patrón, tengo que preguntarme a mí mismo: ¿Qué nueva entidad quiero poner en el mundo para crear estas propiedades?

¿Qué entidad sintetiza y capta el campo de relaciones que estas propiedades definen? La respuesta es: una entidad que sea un espacio real, «la transición», *donde cambien la luz, el color, la visión y el sonido.*

Por supuesto, sabemos que esta «cosa» que ahora denomino *«la transición»* en realidad no es más que una ficción, porque lo que parece ser una cosa está totalmente definido, de todos modos, por su campo de relaciones. Pero hay una cualidad de la mente humana que requiere que este campo sea tratado como una cosa, con el fin de que sea entendido, y hecho, y usado como parte de un lenguaje.

Debemos hacer de cada patrón una cosa para que la mente humana pueda usarlo fácilmente y para que ese patrón pueda participar, entre los demás, de nuestros lenguajes de patrones.

Por la misma razón, tienes que poder dibujarlo.

Si no puedes hacer un diagrama, no es un patrón. Si crees tener un patrón, tienes que ser capaz de hacer un diagrama del mismo. Ésta es una regla tosca pero vital. Un patrón define un campo de relaciones espaciales y en consecuencia siempre tiene que ser posible hacer un diagrama de él. En el diagrama, cada parte aparecerá como una zona etiquetada o coloreada, y la disposición de las partes expresará la relación que el patrón especifica. Si no puedes dibujarlo, no es un patrón.

Y finalmente, también por la misma razón, debes darle un nombre.

La búsqueda de un nombre es una parte fundamental del proceso de inventar o descubrir un patrón. Si un patrón tiene un nombre débil, significa que no es un concepto claro y no podrás decirme claramente que haga «eso».

Supongamos que estoy en el proceso de descubrir el patrón de la transición de entrada. Digamos que tengo una vaga conciencia de la necesidad de algún tipo de cambio entre la calle y la casa, ya que los cambios sensoriales ayudan a crear este cambio de actitud. Quizás en principio denomine PROCESO DE ENTRADA al patrón. Abrigo la esperanza de que el nombre proceso de entrada sea explícito para ti. Pero en realidad, tú no sabes cómo crear este cambio de sensaciones. Proceso de entrada sigue siendo demasiado vago.

Supongamos ahora que denomino al patrón RELACIÓN CASA CALLE. En esta etapa ya sé que es la geometría concreta la que creará la transición. Tengo conciencia de que es necesario algún tipo de relación. Pero aún ignoro de qué tipo de relación se trata.

Imagina ahora que cambio el nombre por el de PUERTA PRINCIPAL LLEGADA INDIRECTA DESDE LA CALLE. Esto especifica una relación concreta, que puedo introducir realmente en un diseño. Pero sigue siendo una relación. Aún me resulta difícil tener la certeza de que está presente o de que falta en un diseño.

De modo que finalmente lo llamo TRANSICIÓN EN LA ENTRADA, con la idea de que la transición es un lugar real entre la calle y la casa, con ciertas características definidas. Ahora puedo preguntarme, sencillamente: ¿He puesto una TRANSICIÓN EN LA ENTRADA en mi diseño? La respuesta será instantánea. Si te digo que construyas una TRANSICIÓN EN LA ENTRADA, sabrás qué hacer exactamente y podrás hacerlo.

Es algo concreto y fácil de hacer. Y más preciso. Por fin comprendo plenamente cuál es el problema y sé qué hacer al respecto.

En esta etapa, el patrón es claramente compartible.

La gente puede discutirlo, volver a usarlo, mejorarlo, comprobar por sí misma las observaciones, decidir si quiere utilizar el patrón en un edificio determinado que está levantando...

Y, quizá más importante aún, el patrón es lo bastante abierto para llegar a ser empíricamente vulnerable.

Podemos preguntarnos si es verdad que este sistema de fuerzas ocurre realmente dentro del contexto señalado.

¿Es verdad que la solución real, tal como está formulada, resuelve este campo de fuerzas en todos los casos?

¿Es verdad que la formulación precisa de la solución es necesaria, que toda entrada que carezca de esta característica tiene que contener inevitablemente conflictos irresueltos que se transmitirán a las personas que la atraviesan?

Podemos por lo tanto intensificar nuestras observaciones prácticas e iniciar una segunda ronda de observaciones que afinarán las observaciones anteriores.

Naturalmente, el patrón todavía es tentativo.

Es un *intento* por definir una invariable, pero sólo un intento. El que sea sólido, una cosa formulada con precisión, no altera el hecho de que aún sea una conjetura sobre qué es lo que hace hermosa una entrada.

Esta conjetura puede ser errónea en la formulación del problema; por ejemplo, las fuerzas pueden ser totalmente distintas a las descritas.

Y esta conjetura puede ser errónea en la formulación de la solución; por ejemplo, el patrón real de relaciones requerido para contribuir a resolver el problema puede estar incorrectamente planteado.

Pero ya es lo bastante claro para ser compartido.

Cualquiera que se tome la molestia de estudiarlo atentamente puede comprenderlo. Tiene un problema claramente formulado, basado en descubrimientos empíricos que cualquiera puede verificar por sí mismo según su propia experiencia. Tiene una solución claramente formulada que cualquiera puede comprender y verificar según las entradas que parecen funcionar en la parte del mundo donde vive. Tiene un contexto claramente formulado, que permite a una persona decidir si el patrón es aplicable o no y le permite saber si está de acuerdo con el campo de su aplicación. Y finalmente, cualquiera puede usar el patrón. Es tan concreto, está tan claramente expresado como regla y como cosa, que cualquiera puede hacer o concebir uno en el edificio en que vive, o en un edificio a punto de ser creado.

En síntesis, sea o no correcta esta formulación tal como está, el patrón puede ser compartido precisamente porque está abierto al debate y es tentativo. Por cierto, el mismo hecho de que esté abierto al debate es lo que lo prepara para ser compartido.

Para mostrarte finalmente lo natural que es para cualquiera formular patrones que puedan compartirse, describiré una conversación con una amiga hindú, durante la cual traté de ayudarla a definir un patrón a partir de su propia experiencia.

Chris: En principio, háblame de un lugar que te guste mucho.
Gita: ¿Quieres que te lo describa?
C. No, piensa en él, visualízalo, y recuerda qué es lo que te gusta.
G. Es una posada.
C. Ahora trata de decirme qué es lo que hace de esa posada un lugar especial y maravilloso.
G. Bueno, las cosas que ocurren allí... es un lugar donde llega la gente que hace un largo viaje y pasa el tiempo reunida. Lo maravilloso es la atmósfera de todas las cosas que allí ocurren. Me encanta.
C. ¿Puedes tratar de aislar alguna característica de su diseño que convierta ese lugar en algo estupendo? Me gustaría que lo intentaras y me dijeras con la mayor claridad posible qué puedo hacer para crear un lugar tan hermoso como esa posada. Dime algo que capte alguna de las cosas buenas del diseño.
G. No es el edificio lo que vuelve tan maravillosa esa posada, sino las cosas que allí ocurren... la gente que encuentras, las cosas que haces, las historias que cuenta la gente antes de irse a dormir.
C. Sí, me refiero exactamente a eso. Por supuesto, es la atmósfera la que vuelve tan estupenda esa posada, no la belleza del edificio ni su geometría; pero te pido que definas las características del edificio que hacen posible esa atmósfera, a la gente que pasa por la posada y crea la atmósfera, todo eso...
G. No entiendo lo que quieres decir. Acabo de decirte que en realidad no depende del edificio sino de la gente.
C. Pongámoslo de otro modo. Imagina un motel americano. ¿Puede crearse la atmósfera que describes en un motel americano?
G. ¡Ah! Ahora comprendo. No, en los moteles americanos no ocurre. Hay muchas habitaciones privadas y la gente que llega al motel atraviesa el vestíbulo, habla unos minutos en la recepción y se va a su habitación. La posada a que me refiero no es así... pero tal vez no sea posible tener una semejante en Estados Unidos... Es un problema social. En Estados Unidos la gente quiere tener privacidad, no desea reunirse y conversar... y no le gusta dormir con su pareja a la vista de todos. Quizá la atmósfera que yo describo es muy especial... depende de la gente que va a la posada y de sus costumbres, de su forma de vida.
C. Muy bien. Todo patrón tiene un contexto. Por supuesto, el patrón que estás tratando de definir puede no tener sentido para Estados Unidos y quizá sólo sea aplicable al contexto de la India. Digamos que este patrón sólo es válido para la India. Ahora trata de describirlo claramente.
G. De acuerdo. En la India hay muchas posadas semejantes. Todas tienen un patio donde se reúne la gente y a un costado del patio

un lugar donde comen. En ese costado también está el posadero. En los otros tres lados del patio están las habitaciones... frente a las habitaciones hay un soportal, en general un peldaño más arriba del patio y de unos tres metros de ancho, con otro peldaño que conduce a las habitaciones. Al anochecer todos se reúnen en el patio, donde hablan y comen juntos —esto es algo muy especial— y luego, por la noche, duermen juntos alrededor del patio. Creo que también es muy importante el hecho de que todas las habitaciones sean similares, de modo que todos los huéspedes se sienten iguales y libres de hablar con cualquiera.

C. Parece estupendo. Ahora hablemos del problema que resuelve el patrón. ¿Es éste necesario? ¿Crees que la gente se arreglaría lo mismo sin el patrón tal como lo has descrito?

G. No veo de qué otra manera podría hacerse. Si las habitaciones son separadas y privadas, se convierten en un motel y cada huésped está a solas. Si no comen juntos, no tienen la posibilidad de hablar. Creo que debe ser tal como lo he descrito. Todas las posadas que conozco en las ciudades religiosas de la India son semejantes... no logro recordar ninguna que no lo sea.

C. Definamos así el problema: «Cuando la gente viaja se siente un poco sola y, puesto que viaja con el propósito de estar abierta al mundo, quiere tener la posibilidad de reunirse con otros viajeros». Ahora bien, ¿puedes decirme cuándo consideras que este patrón tiene sentido y cuándo no? ¿Cuál es el contexto adecuado para el uso del patrón?

G. La posada tiene que estar situada en un punto por el que pase la gente que recorre grandes distancias y donde a ésta le apetezca vivir esa atmósfera. En la India, la mayoría de estas posadas están emplazadas en lugares sagrados a los que la gente acude en peregrinación. Creo que debe ser un tipo muy especial de cruces de caminos en un viaje.

C. ¿Tendría sentido en Groenlandia?

G. No comprendo.

C. ¿Consideras que el clima forma parte del contexto?

G. Por supuesto, es muy importante que sea un lugar cálido, para que no duermas afuera, bajo el soportal, sólo por razones sociales, sino también a causa del calor. Buscas un lugar donde corra la brisa y colocas tu cama donde te resulte más cómodo.

C. O sea, que el patrón tiene sentido para cualquier posada a la que vaya la gente que recorre grandes distancias, en una sociedad donde las personas están abiertas a conocerse entre sí de una manera muy simple, y en un clima tan caluroso que la gente quiera dormir al aire libre.

Una vez más, estamos en los comienzos de un patrón.

Hemos formulado un problema —por el momento en términos muy intuitivos— con una atmósfera que juega un papel importante en la vida de una posada donde se reúne gente. Hemos descrito el campo de

relaciones espaciales —la disposición del patio, el soportal, el lugar para comer, para dormir y para el posadero— que hace posible esta atmósfera. Y hemos establecido el contexto en el cual parece que este patrón tiene sentido. Cada uno de estos tres aspectos necesita ser pulido y expresarse quizá con más precisión, pero ya contamos con el principio de un patrón...

Se ha descubierto una gran variedad de patrones con este formato.

Hace diez años, algunos de nosotros comenzamos a definir patrones para crear un lenguaje. En el Volumen 2 de esta serie, *Un lenguaje de patrones,* están publicados 253 de esos patrones.

Entre los 253 patrones puedes encontrar desde muy grandes hasta muy pequeños. Los más grandes se ocupan de la estructura de una región, con la distribución de ciudades y la estructura interna de una ciudad... los medianos cubren la forma y la actividad de edificios, jardines, calles, habitaciones... los patrones más pequeños abarcan los materiales físicos y estructuras con los que deben hacerse los edificios: la forma de las columnas, de las bóvedas, ventanas, paredes, antepechos de ventanas, incluso el carácter del ornamento.

Cada uno de estos patrones es un intento por captar la esencia que da vida a una situación.

Cada uno es un campo invariable, necesario para resolver un conflicto entre ciertas fuerzas, expresado como una entidad que tiene nombre, con instrucciones tan concretas que cualquiera puede hacerlo (o ayudar a hacerlo) y con su base funcional tan claramente expresada que cualquiera puede decidir por sí mismo si es válido, y cuándo incluirlo o no en su mundo.

Gradualmente, mediante un trabajo arduo, es posible descubrir muchos patrones que son profundos y que pueden contribuir a dar vida a un edificio o a una ciudad.

Varían de cultura a cultura; a veces son muy distintos, a veces son versiones del mismo patrón, levemente diferentes en diferentes culturas.

Pero es posible descubrirlos y ponerlos por escrito, de modo que puedan ser compartidos.

15. La realidad de los patrones

Así, tenemos la posibilida de mejorar gradualmente estos patrones que compartimos, probándolos en la experiencia: reconociendo cómo nos hacen sentir, podemos decidir muy sencillamente si dan vida o no a nuestro entorno.






CIGARET



En el último capítulo hemos visto que hay un proceso mediante el cual una persona puede formular un patrón y hacerlo explícito para que otros puedan usarlo. Muchos de esos patrones han sido enunciados en el Volumen 2 de esta serie.

Pero hasta el momento no hay ninguna garantía de que cualquiera de esos patrones funcione realmente. Cada uno de ellos intenta ser una fuente de vida, un patrón generativo y autosustentador. Pero, ¿lo es realmente? ¿Cómo podemos distinguir los patrones que funcionan, que son profundos y vale la pena copiar, de aquellos que sólo son ilusiones, delirantes imaginaciones...?

Supongamos que estamos tratando de ponernos de acuerdo con respecto a un patrón.

¿Cómo es posible determinar si está vivo o no?

O supongamos que estás leyendo un patrón que alguien ha puesto por escrito.

¿Cómo puedes decidir si lo harás participar o no de tu lenguaje?

Hay una prueba que demuestra que un patrón está vivo si sus planteamientos individuales son empíricamente verdaderos.

Sabemos que todo patrón es un modelo de la fórmula general:

contexto → fuerzas en conflicto → configuración

Decimos entonces que un patrón es bueno toda vez que podemos demostrar que cumple las dos condiciones empíricas siguientes:

1. *El problema es real.* Esto significa que podemos expresar el problema como un conflicto entre fuerzas que ocurre realmente dentro del contexto señalado, y que normalmente no puede resolverse dentro de ese contexto. Ésta es una cuestión empírica.

2. *La configuración resuelve el problema.* Esto significa que cuando el acuerdo de partes establecido se encuentra presente en el con-

texto señalado, el conflicto puede resolverse sin que se presenten efectos secundarios. Ésta es una cuestión empírica.

Pero un patrón no está vivo sólo porque sus planteamientos componentes sean verdaderos uno por uno.

Uno de los ejemplos más graciosos que conozco referente a un patrón es el del «balcón de manicomio».

Es un patrón que inventó una vez un estudiante. Según dicho patrón, el balcón de la habitación de un enfermo mental debería tener una barandilla a la altura del pecho. El razonamiento es el siguiente: por un lado, a la gente le gusta disfrutar de la vista... y esto se aplica tanto a un enfermo mental como a cualquier otra persona. Por otro lado, los enfermos mentales «tienen la tendencia a arrojarse por las ventanas». Con el fin de resolver este conflicto entre fuerzas, la barandilla del balcón tiene que ser lo bastante alta para evitar que el paciente salte, pero lo suficiente baja para que pueda disfrutar del panorama.

Cuando lo escuchamos por primera vez reímos horas enteras. Sin embargo, por absurdo que sea, parece seguir el formato de un patrón. Tiene contexto, problema y solución, y el problema está expresado como un sistema de fuerzas en conflicto.

¿Qué es lo que le vuelve absurdo?

Ocurre que, aunque sus proposiciones componentes individuales son verdaderas, el patrón no tiene realidad empírica como totalidad.

Un balcón de este tipo no hará que un loco se cure a sí mismo: no contribuirá a volver más integral el mundo.

Es absurdo porque presentimos que no haría ninguna diferencia el que se construyese o no un balcón semejante en el mundo. Sabemos que el problema no puede resolverse realmente de ésta ni de ninguna otra forma parecida.

Incluso el hecho de que un patrón parezca sensato y esté respaldado por un claro razonamiento no significa, necesariamente, que sea capaz de generar vida.

Por ejemplo, el famoso patrón de ciudad radiante de altas torres en libertad en el paisaje fue «inventado» por Le Corbusier con gran dedicación y seriedad. Le Corbusier creía que dentro de este patrón sería posible dar a todas las familias luz, aire y acceso a espacios verdes; pasó muchos años desarrollando el patrón en la teoría y en la práctica.

Sin embargo, olvidó —o no percibió— que en el sistema operaba una fuerza esencial adicional: el instinto humano de protección y territorialidad. Los vastos espacios verdes, abstractamente hermosos, que rodean sus elevados edificios no se utilizan porque son demasiado públicos, pertenecen a demasiada gente al mismo tiempo y están bajo la

mirada de demasiados centenares de apartamentos que se ciernen sobre ellos. Dadas las circunstancias, esta única fuerza —una especie de instinto animal territorial— destruye la capacidad del patrón para generar vida...

Un patrón sólo funciona plenamente cuando abarca todas las fuerzas que se encuentran realmente presentes en la situación dada.

A primera vista es un concepto intelectual sencillo. Cuando descubrimos un patrón que pone en equilibrio las fuerzas, dicho patrón comenzará, naturalmente, a generar la cualidad sin nombre descrita en el capítulo 2... porque contribuirá al proceso en el cual las fuerzas del mundo corren libremente. Por otro lado, un patrón carece de esta cualidad si resuelve algunas fuerzas a expensas de otras que quedan sin resolver.

Sería razonablemente sencillo identificar los patrones que están vivos en estos términos, y distinguirlos de aquellos que no lo están.

En la práctica, empero, resulta ser muy difícil.

La dificultad consiste en que no tenemos una forma fidedigna de saber exactamente cuáles son las fuerzas de una situación.

El patrón es, meramente, una imagen mental que puede contribuir a prever en qué situaciones las fuerzas estarán en armonía y en cuáles no.

Pero las fuerzas reales de una situación real son imprevisibles aunque estén objetivamente presentes, porque cada situación es muy compleja y las fuerzas pueden aumentar o extinguirse según sutiles variaciones de las circunstancias.

Si formulamos un patrón en términos de algún sistema de fuerzas que según creemos describe alguna situación, y nuestra descripción del sistema resulta incompleta, el patrón puede llegar a convertirse muy fácilmente en absurdo.

Pero aún no tenemos una forma analítica de cerciorarnos de cuáles son exactamente esas fuerzas.

Lo que necesitamos es una forma de comprender las fuerzas que quiebre esta dificultad intelectual y se aproxime más al núcleo empírico.

Necesitamos una forma de saber cuáles patrones contribuirán realmente a dar vida al mundo y cuáles no.

Y necesitamos hacerlo de una forma más fiable que la formulación analítica. Sobre todo necesitamos hacerlo de una forma que esté anclada en la realidad empírica de lo que ocurrirá realmente, sin que sean indispensables experimentos complejos y dilatados que son demasiado costosos.



Para ello debemos confiar más en las emociones que en el intelecto.

Porque aunque sea muy difícil definir analíticamente el sistema de fuerzas de una situación es posible saber, de manera holística, si el patrón es viviente o no.

Ocurre que nos sentimos bien en presencia de un patrón que resuelve sus fuerzas.

Y ocurre que nos sentimos mal e incómodos cuando no las resuelve.

El patrón GABINETES nos hace sentir bien porque percibimos la totalidad del sistema que contiene.

Hay una formulación intelectual de las fuerzas que los gabinetes resuelven. Por ejemplo, nos ofrecen privacidad alrededor de una reunión comunal y al mismo tiempo nos mantienen en contacto con lo que en ese sitio es comunal. Pero la confirmación, lo que nos da la certeza de que esta formulación contiene sustancia, es el hecho de que los gabinetes nos hacen sentir bien. El conflicto es real porque los gabinetes nos hacen sentir vivos, y sabemos que el patrón es completo porque allí no sentimos ninguna tensión residual.

El patrón EMPALMES EN T nos hace sentir bien porque percibimos la totalidad del sistema que contiene.

Hay una formulación intelectual de las fuerzas que los empalmes en T resuelven. Un empalme en T crea menos movimientos de cruce y menos conflictos a los conductores, y este hecho da al patrón un firme fundamento empírico. Pero lo que lo confirma y nos da la certeza de que se trata de un problema real y global es que nos sentimos más cómodos, más relajados, cuando conducimos en una calle cuyos empalmes son en T. Así sabemos que no hay movimientos en cruce ocultos e inesperados, que no existe la posibilidad de que un coche se interponga imprevistamente en nuestro camino... en síntesis, nos sentimos bien. Y nos sentimos bien porque el sistema de fuerzas en conflicto que resuelven los cruces en T es real y completo.

MOSAICO DE SUBCULTURAS nos hace sentir bien porque percibimos la totalidad del sistema que contiene.

También en este caso hay un razonamiento intelectual demostrativo de que cuando las subculturas están separadas entre sí por tierras comunales, cada una puede desarrollarse a su manera. En este caso el sistema de fuerzas es sumamente intrincado y no podemos dejar de preguntarnos si hemos logrado identificar en este patrón un sistema completamente equilibrado. Una vez más, la certeza proviene del hecho

de que nos sentimos bien donde está presente este patrón. En lugares como el barrio chino de San Francisco o en Sausalito, que se alimentan de su propia vida porque están algo separados de las comunidades vecinas, nos sentimos bien. Nos sentimos bien porque percibimos la falta de inhibición, el crecimiento espontáneo que sigue su propio curso en estas comunidades pues no están inhibidas por las presiones de las comunidades circundantes que tienen un estilo de vida diferente.

Por contraste, los patrones que provienen de pensamientos y no de sentimientos carecen totalmente de realidad empírica.

El balcón del manicomio no nos hace sentir nada. Sabemos de inmediato, en cuanto lo oímos nombrar, que un balcón semejante no nos hará sentir estupendamente. Carece de emoción y esta falta de emoción es la forma en que se nos presenta el conocimiento de su vacuidad.

Y la ciudad radiante de Le Corbusier nos hace sentir peor: nos hace sentir activamente mal. Puede exaltar nuestro intelecto o nuestra imaginación, pero cuando nos preguntamos a nosotros mismos cómo nos sentiríamos en un lugar así, sabemos que no nos hará sentir maravillosamente bien. Una vez más, nuestra emoción es la forma en que se nos presenta el conocimiento de su vacuidad funcional.

Así, vemos que hay una relación fundamental entre el equilibrio de un sistema de fuerzas y nuestras emociones con respecto al patrón que resuelve dichas fuerzas.

Ello ocurre porque nuestras emociones siempre abordan la totalidad de cualquier sistema. Si en un patrón acechan fuerzas o conflictos ocultos, los percibimos. Y cuando un patrón nos hace sentir bien, se debe a que se trata de una cosa auténticamente completa y sabemos que en él no acechan fuerzas ocultas.

Esto facilita la comprobación de cualquier patrón dado.

Cuando veas por primera vez un patrón podrás decir casi de inmediato, por intuición, si te hace sentir bien o no, si quieres vivir en un mundo que contenga ese patrón porque contribuye a que te sientas más vivo.

Si un patrón te hace sentir bien es muy probable que sea un buen patrón. Si un patrón no te ayuda a sentirte bien es muy poco probable que sea un buen patrón.

Siempre podemos preguntarnos a nosotros mismos cómo nos hace sentir un patrón y siempre podemos preguntarle lo mismo a cualquier persona.

Supongamos que alguien afirma que los paneles modulares de aluminio para paredes son de gran importancia en la construcción de casas.

Pregúntale, sencillamente, cómo *se siente* en habitaciones construidas con dichos paneles.

Podrá señalar docenas de experimentos críticos que «demuestran» que son superiores y que hacen de un ambiente algo mejor, más limpio, más sano... Pero no podrá afirmar —si es sincero consigo mismo— que la presencia de paneles modulares es una característica distintiva de los lugares en los cuales se siente bien.

Su emoción es directa e inequívoca.

Esto no es lo mismo —sino todo lo contrario— que preguntarle a alguien su opinión.

Cuando le pregunto a alguien si aprueba los «garajes», digamos... puede darme una variedad de respuestas. Quizá me diga: «Según a qué te refieras». O puede decirme: «No hay forma de evitarlos», o tal vez: «Es la mejor solución de que disponemos para resolver un problema difícil»... y así sucesivamente.

Todo esto no tiene nada que ver con sus emociones.

Tampoco es lo mismo que averiguar el gusto de una persona.

Cuando le pregunto a alguien si le gustan los edificios hexagonales, digamos, o los edificios en los que se apilan uno encima de otro apartamentos semejantes a cajas de zapatos, ese alguien puede enfocar la cuestión como una pregunta acerca de su gusto. En tal caso puede decir: «Es una idea muy imaginativa» o, con el deseo de demostrar su buen gusto, «La arquitectura moderna es fascinante, ¿verdad?»

Pero todo esto nada tiene que ver con sus emociones.

Tampoco es lo mismo que preguntarle a alguien qué piensa de una idea.

Supongamos que formulo cierto patrón que describe, en la exposición del problema, una variedad de dificultades que una persona puede relacionar con sus inclinaciones filosóficas, sus actitudes, su intelecto, sus ideas con respecto al mundo... también en este caso podrá darme una amplia variedad de respuestas confusas.

Puede responder: «No coincido con tu formulación de tal o cual hecho», o quizá: «La prueba que citaste en tal y cual punto ha sido refutada por las autoridades en la materia», o tal vez diga: «No puedo tomarme esto en serio, porque si consideras sus implicaciones a largo plazo comprenderás que no podrá funcionar...», etcétera.

Una vez más, nada de todo esto tiene que ver con sus emociones.

La pregunta se refiere a emociones y únicamente a emociones.

Visita lugares en los que exista el patrón y observa cómo te sientes allí.

Compáralo con lo que sientes en lugares donde el patrón no esté presente.

Si te sientes mejor en los lugares en que existe el patrón, el patrón es bueno.

Si te sientes mejor en los lugares donde el patrón no existe, o sinceramente no logras detectar ninguna diferencia entre ambos grupos de casos, el patrón no es bueno.

El éxito de esta prueba se basa en un hecho del que aún no he hablado bastante: el extraordinario grado de coincidencia en las emociones de la gente con respecto a los patrones.

He descubierto que en tanto la gente puede tener los más complejos y sorprendentes desacuerdos acerca de las «ideas» de un patrón, o de la filosofía expresada en el patrón, o del «gusto» o «estilo» que parece contener el patrón, quienes provienen de la misma cultura coinciden en gran medida con respecto a la forma en que los hacen sentir los distintos patrones.

Tomemos como ejemplo la necesidad de agua que tienen los niños. Hace unos años estuve en una reunión de doscientas personas en San Francisco, durante toda una tarde, con el propósito de identificar las cosas que necesitaban en su ciudad. Estaban reunidos en grupos de ocho alrededor de pequeñas mesas y pasaron la tarde discutiendo qué querían. Al caer la tarde, un vocero de cada grupo sintetizó las cosas que más necesitaban.

Varios grupos distintos, en forma independiente, mencionaron el hecho de que querían dar a sus hijos la oportunidad de jugar en y con barro y agua —especialmente agua—, en lugar de los duros patios asfálticos de juegos que hay en parques y escuelas.

Esto me fascinó. Ocurre que uno de los patrones del lenguaje que estábamos desarrollando, ESTANQUES Y ARROYOS, se refiere en gran detalle al hecho de que los niños —y todos nosotros— necesitan tener la oportunidad de jugar con agua, porque así liberan esenciales procesos subconscientes. Sin haberlo preguntado, la confirmación del patrón se multiplicó por diez en forma espontánea, directamente a partir de sensaciones.

O tomemos por caso el tamaño de los hospitales. Los organismos oficiales de São Paulo han iniciado recientemente la construcción del hospital más grande del mundo: cuenta con 10.000 camas. Ahora bien, 9 de cada 10 personas —probablemente 95 de cada 100— coinciden en que un hospital con 10.000 camas los llena de temor y recelos.

Considerémoslo simplemente como un hecho empírico. Se trata de un hecho empírico de una magnitud mucho mayor que cualquier experimento e informe de poca monta que puedan formular los expertos.

En la ciencia hay muy pocos experimentos en los que un fenómeno sea capaz de generar este extraordinario nivel de coincidencia.

Sin embargo, por alguna extraña razón aún no estamos dispuestos a reconocer la profundidad, la fuerza y la importancia de esas emociones. Si el hecho de que los brasileños no se sientan bien cuando piensan en ese hospital se mencionara en la legislatura como un medio de arrojar dudas sobre las opiniones de los expertos, los legisladores sonreirían amablemente; incluso sería embarazoso mencionar emociones en esta situación. No obstante, este mar de emociones compartidas es el punto en el que nos identificamos con otros... es la fuente, en última instancia, de nuestra coincidencia acerca de los lenguajes de patrones.

Resulta fácil descartar las emociones como algo «subjetivo» y «poco fiable», y que por lo tanto no ofrece una base razonable para ninguna forma de acuerdo científico. Y naturalmente, en cuestiones privadas, donde las emociones varían enormemente de persona a persona, dichas emociones no pueden utilizarse como una base de acuerdo.

No obstante, en el campo de los patrones, donde la gente parece estar de acuerdo el 90, el 95 y hasta el 99 % de las veces, podemos considerar esta coincidencia como un descubrimiento extraordinario, casi abrumador, acerca de la solidez de las emociones humanas, y sin duda alguna podemos utilizarla como científicamente válida.

Aunque temo repetirme, debo decir una vez más que la coincidencia sólo reside en las emociones reales *de la gente, no en sus opiniones.*

Por ejemplo, si llevo a diversas personas a LUGARES VENTANA (asientos de ventanas, huecos vidriados, una silla junto a un alféizar bajo con vista a algunas flores, una ventana salediza...) y les pido que comparen esos lugares con ventanas que sólo son agregados planos en la pared, prácticamente nadie dirá que las ventanas planas lo hacen *sentir* realmente más cómodo que los LUGARES VENTANA... o sea que tendremos una coincidencia tan elevada como el 95 %.

Y si llevo al mismo grupo de personas a diversos lugares que tengan paredes de paneles modulares y les pido que comparen esos lugares con aquellos donde las paredes están hechas de ladrillos y yeso, madera, papel, piedra... casi nadie dirá que los paneles modulares lo hacen *sentir* mejor, siempre que yo insista en que sólo quiero saber qué sensación experimentan. También en este caso, un 95 % de coincidencias.

Pero en cuanto permito que la gente exprese sus opiniones, o mezcle sus ideas y opiniones con sus emociones, la concordancia se esfuma. De pronto los partidarios a ultranza de los componentes modulares, y las industrias que los producen, encontrarán todo tipo de argumentos para explicar por qué los paneles modulares son mejores y por qué razón son económicamente necesarios. De igual manera, cuando de opiniones se trate, los LUGARES VENTANA serán descartados como poco prácticos y la necesidad de ventanas prefabricadas se discutirá

como algo importante... todos argumentos falaces, pero aun así presentados de una forma que los hace aparecer como indispensables.

En síntesis, la exactitud científica de los patrones sólo puede provenir de la evaluación directa de las emociones de la gente y no de razonamientos ni discusiones.

A veces es muy difícil llegar a estas emociones que están en contacto con la realidad.

Supongamos, por ejemplo, que alguien propone un patrón según el cual el agua fluye de una fuente en cuatro direcciones distintas.

En caso de preguntar a dicha persona si eso la hace sentir bien responderá: «Sí, por supuesto, precisamente por eso lo hago, porque me hace sentir bien».

Se requiere una enorme disciplina para decir no, no, espera un momento, no estoy interesado en ese tipo de cháchara. Si comparas la situación en la que el agua mana del pozo en un solo chorro abundante y puede regar un huerto, con la situación en la que el agua se esparce en cuatro direcciones, y te preguntas a ti mismo sinceramente, ahora *sinceramente*, cuál de las dos te hace sentir mejor... sabes muy bien que te sientes mejor cuando el chorro es más abundante: tiene más sentido, el mundo se vuelve más integral.

Pero es difícil reconocerlo porque cuesta mucho esfuerzo concentrar la atención en las emociones.

No es difícil porque la emoción no exista ni porque sea poco confiable.

Es difícil porque prestar atención el tiempo suficiente para descubrir cuál te hace sentir mejor exige una concentración enorme y poco habitual.

Pero sólo esta emoción auténtica, esta emoción que exige atención, esta emoción que requiere esfuerzos, es lo bastante fidedigna para generar coincidencias.

Sólo esta emoción profunda está directamente relacionada con el equilibrio de fuerzas y con el emerger de la realidad.

En cuanto una persona está dispuesta a tomarse bien en serio sus emociones y prestarles atención —excluyendo opiniones e ideas—, su percepción de un patrón puede enfocar la cualidad sin nombre.

Vemos entonces que el concepto de patrón equilibrado está profundamente enraizado con el concepto de emoción.

Y que nuestras emociones, cuando son reales, nos proporcionan una forma poderosa de descubrir qué patrones son equilibrados y cuáles no.

Pero aun así, las emociones por sí mismas no son la esencia de la cuestión.

Porque lo que está en juego, en un patrón viviente, no es el mero hecho de que nos haga sentir bien, sino mucho más: el hecho de que libere realmente una porción del mundo permitiendo que las fuerzas corran libremente, y rescatando al mundo del efecto oclusivo de conceptos y opiniones.

En síntesis, lo que por fin está en juego no es otra cosa que la cualidad sin nombre propiamente dicha.

Algunos patrones poseen esta cualidad y otros no. Los que la poseen nos hacen sentir bien porque nos ayudan a ser integrales y nos identificamos más con nosotros mismos en su presencia. Pero es la cualidad misma la que importa, no el efecto que produce en nosotros.

En última instancia, la presencia de esa cualidad es la que hace la diferencia entre un patrón viviente y otros que no lo son...

Tomemos como ejemplo la relación entre peatones y coches.

Según el criterio convencional, los peatones tendrían que estar separados de los coches porque es más tranquilo y seguro para ellos.

Pero la persistente realidad nos muestra que incluso en las ciudades en que se los mantiene completamente separados, los niños van a correr a los aparcamientos y la gente camina indiferente por las calles reservadas al tráfico rodado. En realidad los peatones eligen los caminos más cortos y los coches están donde hay movimiento.

Sin duda los peatones necesitan alguna medida de protección con respecto a los coches, tanto por razones de paz y tranquilidad como de seguridad. Pero sus sendas tienen que pasar por los lugares donde hay movimiento, donde coches y peatones pueden encontrarse.

Es posible encarar estas dos fuerzas al mismo tiempo. Si hacemos sendas peatonales en ángulo recto con respecto a las calles, cruzándolas, pero no totalmente separadas de ellas, creamos paz y seguridad pero también lugares donde la gente de a pie y los coches pueden encontrarse, centros donde hay movimiento, en los que los dos sistemas se cruzan.

Y este patrón, que de hecho resuelve las fuerzas en conflicto, también corresponde a los lugares donde nos sentimos más cómodos con respecto a la relación entre coches y personas. ¿No es verdad que en là parte concurrida de una ciudad, un sistema de sendas peatonales totalmente separado del tráfico rodado es demasiado tranquilo, artificial, casi irreal? ¿No es cierto, en cambio, que las sendas peatonales tranquilas y hermosas que nos conducen a una calle nos hacen sentir en perfecto equilibrio con estas fuerzas? Si no conoces una senda así en una ciudad, una senda donde la calle por la que pasan los coches está

a la vista y cruce la senda, pero en un extremo... búscala y pregúntate a ti mismo si allí no te sientes perfectamente bien.

Hasta aquí este patrón, MALLA DE SENDEROS Y COCHES, se basa en la realidad. En tanto persista el contexto en el cual tenemos coche, éste es el patrón que asume las fuerzas tal como están dadas y las resuelve sin prejuicios, tratándolas tal como son exactamente.

Es la realidad misma la que hace la diferencia.

Analicemos otro ejemplo. En las casas que construimos en Perú basamos nuestros patrones en las fuerzas subyacentes que pudimos detectar en la vida de la gente. Puesto que muchas de estas fuerzas son ancestrales, decidimos crear casas que tuviesen muchas características en común con las tradiciones del Perú antiguo y colonial. Por ejemplo, dimos a cada casa una sala —un salón formal, inmediatamente después de la puerta de entrada— para recibir invitados formalmente, y una sala de estar donde la familia propiamente dicha podía reunirse, más atrás (véase el patrón GRADIENTE DE INTIMIDAD). Por el lado de afuera de la puerta de entrada hicimos huecos inclinados, donde la gente podía permanecer, a medias dentro y a medias fuera de la casa, mirando la calle (véase el patrón HUECOS PUERTA PRINCIPAL). Ambos patrones son comunes en el Perú tradicional. Se nos criticó duramente por tratar de volver al pasado cuando, según decían, las familias peruanas se esforzaban por alcanzar el nivel del futuro y querían casas similares a las americanas para poder acceder a una forma de vida moderna.

Ésta no es una cuestión de pasado, presente o futuro. Es sabido que una familia peruana con una sola sala de estar experimentará conflictos toda vez que alguien la visite. Los peruanos tratan de mantener a la familia reunida alrededor de la mesa de la cena, mientras conversan y ven televisión; pero al mismo tiempo tratan de presentar al visitante una manera formal de entrar en la casa, sin mezclarlo con la familia. Asimismo, si no es posible estar en la puerta de entrada mirando la calle, muchas de las mujeres experimentarán un conflicto entre el hecho de que siendo mujeres se espera que se retiren, que no sean tan atrevidas como para estar en la calle... por lo que, aun permaneciendo en el interior de la casa, quieren experimentar alguna relación con la calle y la vida callejera.

No juzgo estos hechos. Son hechos, sencillamente, acerca de la dinámica de ser peruano en 1969. Mientras existan estas fuerzas, la gente experimentará conflictos insolubles y tendrá menos posibilidades de llegar a ser integral, a menos que estén presentes dichos patrones.

Y sólo cuando nuestras emociones están finalmente en perfecto contacto con la realidad de fuerzas, comenzamos a comprender qué patrones son capaces de generar vida.

Precisamente esto es lo que resulta difícil... porque con excesiva frecuencia la gente decide exponer sus propias opiniones en lugar de la realidad.

En muchos casos, ante la descripción de estas fuerzas, la gente reacciona diciendo: «No tendría que ser así». Por ejemplo, TRANSICIÓN EN LA ENTRADA se basa, en parte, en el hecho de que en una calle urbana la gente lleva una máscara de conducta callejera que es necesario quitar mediante una transición antes de poder relajarse en un lugar privado o recogido.

Con respecto a este patrón, una persona comentó: «Eso es malo; la gente tendría que aprender a ser igual en la calle que en un lugar privado, para que todos pudiéramos amarnos».

La intención del comentario es bellísima. Pero los seres humanos no son tan maleables. La máscara callejera es creada por nosotros mismos, a pesar de nuestra propia voluntad y su existencia es un hecho fundamental acerca de la naturaleza humana en situaciones urbanas.

Entonces tiene muy poco sentido decir: sería mejor que esta fuerza no existiera; como de todos modos existe, fracasarán los diseños basados en esa expresión de deseos.

La belleza de una TRANSICIÓN EN LA ENTRADA y del hecho de que ésta sea capaz de hacernos sentir identificados con nosotros mismos se basa en la aceptación plena de estas fuerzas tal como son.

Es muy difícil renunciar a preconceptos de lo que «deben ser» las cosas y reconocerlas tal como son.

Por ejemplo, hace unos días oí un anuncio radiofónico referente a los niños exploradores que decía: «Cuando tu hijo está en la esquina con otros chicos vive una situación malsana; dale la oportunidad de que haga lo que todos los chicos desean hacer: largas caminatas, pescar y nadar». Esta declaración fue expuesta con fervor religioso... y naturalmente es, por parte de los creyentes en la ética puritana, un intento deliberado por imponer su concepto de cómo debe ser un chico, por encima de lo que un chico realmente es. Por supuesto, un chico real a veces quiere ir a nadar, pero a veces prefiere holgazanear en la esquina con sus amigos y a veces quiere buscar chicas. La persona que crea que estos pasatiempos son «malsanos» nunca podrá ver las fuerzas que realmente operan en la vida del chico... y jamás estará en condiciones de usar un lenguaje de patrones con sentido realista.

Esa persona no puede reconocer la realidad del patrón CASITA DE ADOLESCENTES, según el cual un adolescente necesita un recinto algo distante de sus padres, para poder alimentar los comienzos de su independencia. Tampoco reconocería la realidad de LOCAL PÚBLICO EXTERIOR, que se refiere específicamente a las necesidades que tienen los adolescentes de reunirse en lugares públicos urbanos, fuera del ámbito de sus casas.

La persona que cree en la demolición de los barrios bajos es ciega a los hechos reales acerca de la vida de la gente que los habita. Quien está convencido de que hay que acabar con los tugurios ignora las fuerzas reales que operan en la vida de un vagabundo, porque no puede aceptar la existencia real de un vagabundo. Quien sostiene que la función

pública tendría que ser «flexible» pasa por alto las fuerzas reales que operan en los grupos de personas que intentan trabajar conjuntamente.

Todo preconcepto sobre la forma en que «deberían ser» las cosas, interferirá siempre el sentido de la realidad; te impedirá ver lo que realmente ocurre... y a su vez esto te impedirá volver vivo el entorno. Te impedirá inventar o descubrir nuevos patrones cuando los veas y, sobre todo, te impedirá utilizar correctamente esos patrones para crear un entorno integral.

En este sentido, la atención a la realidad va mucho más allá del campo de los valores.

Por lo general la gente dice que la elección de patrones depende de las opiniones acerca de lo que es importante. Una persona piensa que los edificios altos son mejores y a otra le gustan los bajos; una persona prefiere que haya mucho espacio para los coches, pues le gusta conducir a velocidad, y otra considera que debe ponerse el acento en los peatones, ya que no le gusta conducir.

Cuando intentamos resolver desacuerdos semejantes, nos retrotraemos a las metas fundamentales de la gente en la vida: a sus objetivos fundamentales o valores. Pero la gente no coincide en cuanto a los valores, por lo que este tipo de discusión sigue dejándonos en una posición en que los patrones sólo parecen depender de opiniones... Lo mejor que puedes decir, dentro de esta perspectiva, es que cierto patrón ayuda o no a satisfacer cierto objetivo o valor. O que algunas «fuerzas» son «buenas» y otras «malas».

Pero un patrón que es real no emite juicios acerca de la legitimidad de las fuerzas de la situación.

Bajo la apariencia de ser poco ético y al no emitir juicios acerca de opiniones, u objetivos o valores individuales, el patrón se eleva a otro nivel de moral.

El resultado consiste en dejar que las cosas estén vivas, un bien superior al triunfo de cualquier sistema artificial de valores. El intento de obtener la victoria para una visión parcial del mundo no puede funcionar de ninguna manera, ni siquiera para la gente cuyo punto de vista parece triunfar. Las fuerzas que se pasan por alto no desaparecen por el mero hecho de que se haga caso omiso de ellas: acechan frustradas, soterradas. Tarde o temprano surgen con violencia y el sistema que aparentemente gana queda expuesto a peligros mucho más catastróficos.

La única forma en que un patrón puede contribuir realmente a volver más viva una situación consiste en reconocer todas las fuerzas que existen en la realidad y encontrar luego un mundo en el que esas fuerzas puedan superarse equilibrándose entre sí.

Entonces el patrón se convierte en un fragmento de la naturaleza.

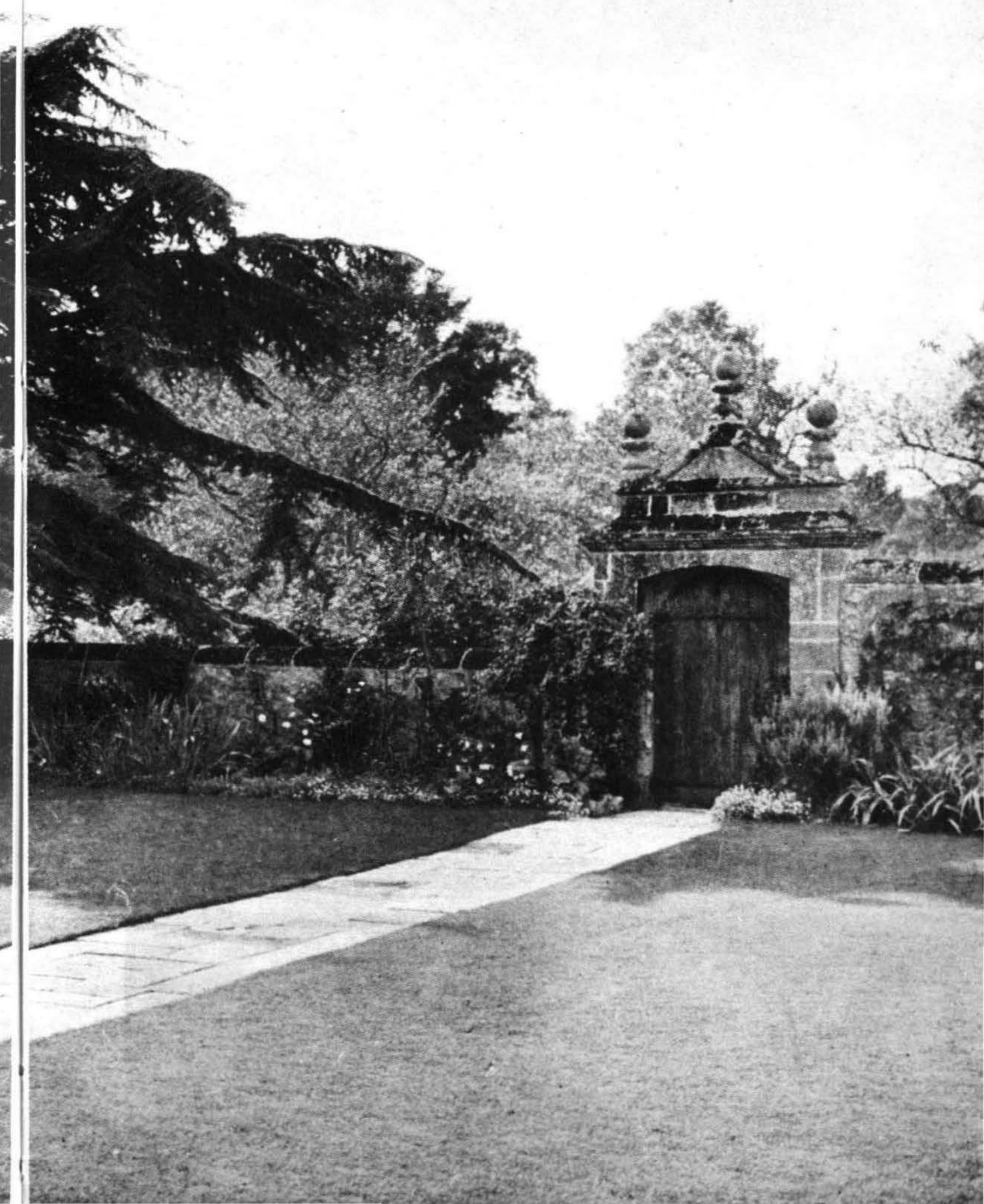
Cuando vemos el patrón de las ondas en una charca sabemos que dicho patrón se encuentra en equilibrio, sencillamente, con las fuerzas que existen, sin ninguna interferencia mental que las nuble.

Y cuando por último logramos penetrar en un patrón creado por el hombre tan profundamente que ya no está nublado por opiniones ni imágenes, hemos descubierto un fragmento de la naturaleza tan válido y tan eterno como las ondas en la superficie de una charca.

16. La estructura de un lenguaje

Una vez que hemos comprendido la forma de descubrir patrones individuales que estén vivos, podemos crear por nosotros mismos un lenguaje para cualquier tarea de construcción que encaremos. La estructura del lenguaje es creada por la red de relaciones entre patrones individuales y el lenguaje vive o no, como totalidad, en la medida en que dichos patrones forman un todo.







Queda claro, entonces, que podemos descubrir patrones vivientes y compartibles, además de alcanzar un grado razonable de confianza en su realidad.

Los patrones abarcan toda la gama de escalas de nuestro entorno: los más grandes cubren aspectos de estructura regional, los medianos la forma y actividad de los edificios, y los patrones más pequeños se encargan de los materiales físicos y estructuras de los que deben hacerse los edificios.

Por el momento, empero, aún hemos dicho muy poco acerca del lenguaje. En este capítulo veremos de qué forma es posible reunir estos patrones para formar lenguajes coherentes.

Como veremos, la posibilidad de lenguaje permanece latente en el hecho de que los patrones no están aislados, pero se revela con toda su potencia cuando experimentamos el deseo de hacer algo. En cuanto queremos hacer algo, cualquier cosa —algo pequeño como un asiento de jardín o grande como un barrio— y deseamos verlo acabado, experimentamos el deseo que da estructura a los patrones y los transforma en un lenguaje.

Supongamos que quiero hacer un jardín.

En los capítulos 10, 11 y 12 comprendimos que el jardín no estará vivo ni será un lugar hermoso y conmovedor a menos que tengamos para él un lenguaje potente, profundo y viviente antes de comenzar a trazarlo.

Entonces debo tratar de encontrar y crear por mí mismo un lenguaje de patrones para un jardín.

Una forma de iniciar un lenguaje para un jardín consiste en extraer algunos patrones del lenguaje de patrones que aparece en el Volumen 2.

Si examinas los patrones de ese lenguaje escogiendo para un jardín aquellos que te parezcan pertinentes, puedes escoger, por ejemplo, la siguiente lista de patrones:

JARDÍN SEMIOCULTO
LADERA EN TERRAZA
FRUTALES
LUGARES ÁRBOLES
JARDINES ESPONTÁNEOS
TRANSICIÓN EN LA ENTRADA
PATIOS CON VIDA
JARDÍN EN LA AZOTEA
EL CANTO DEL EDIFICIO
LUGAR SOLEADO
HABITACIÓN EXTERIOR
BALCONES DE 1,80 m
CONEXIÓN CON LA TIERRA
INVERNADERO
BANCO DE JARDÍN

Pero, ¿qué es lo que hace que estos patrones formen un lenguaje?

Puedo extraer estos patrones del lenguaje ya publicado marcando los que me gustan, sencillamente, y poniéndolos por escrito en el orden del lenquaje más amplio.

Naturalmente, puedo incluir también patrones que yo mismo haya inventado o de los que me hayan hablado mis amigos, combinados con los demás.

Pero, ¿qué hace de ellos un lenguaje y qué vuelve integral ese lenguaje?

La estructura de un lenguaje de patrones se crea por el hecho de que los patrones individuales no están aislados.

Con el propósito de asimilar plenamente esta idea, piensa en el patrón «garaje», y concéntrate, en particular, en el garaje de una casa unifamiliar. ¿Cómo sabes que un edificio concreto que ves es un garaje?

Lo reconoces parcialmente por los patrones más pequeños que contiene: por el hecho de que tiene las dimensiones de un coche, de que tiene ventanas pequeñas o carece totalmente de ellas, por el hecho de que el frente tiene una puerta grande y alta hasta el techo, etcétera. Estos hechos están definidos por el patrón que llamamos «garaje».

Pero el patrón del garaje y los patrones menores que éste contiene no bastan para definir completamente el garaje. Si un edificio con estos patrones y en esta disposición flotara sobre una embarcación, lo llamarías casa flotante y no garaje; si estuviese en medio de un campo

y ningún camino condujera a él, podría ser un cobertizo para herramientas o un depósito, pero no un garaje.

Para que un edificio sea un garaje tiene que haber una calzada que conduzca a él desde la calle; probablemente estará a un costado de la casa y no directamente delante ni detrás; es posible que esté bastante cerca de la casa, con un sendero directo hasta ella. Estos patrones mayores también forman parte del patrón del garaje.

O sea que cada patrón depende tanto de los patrones más pequeños que contiene, como de los patrones más grandes dentro de los cuales está contenido.

Exactamente lo mismo se aplica a todos los patrones del lenguaje para un jardín. Cada uno de ellos es incompleto y necesita del contexto de los demás para tener sentido.

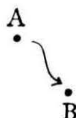
Una TAPIA DE JARDÍN extraída de su contexto es una pila de ladrillos. Sólo se convierte en una tapia de jardín cuando rodea un jardín, por ejemplo, cuando contribuye a completar JARDÍN SEMIOCULTO o JARDÍN ESPONTÁNEO.

En forma aislada, TRANSICIÓN EN LA ENTRADA es, meramente, un lugar al aire libre. Lo que la convierte en una transición de acceso es su posición entre la puerta de entrada y la calle y su vista al jardín más distante; en síntesis, el hecho de que contribuye a completar el patrón ENTRADA PRINCIPAL y a su vez es completada por el patrón más pequeño VISIÓN ZEN.

Lo mismo ocurre con el caso probablemente más extremo, PATIOS CON VIDA. Por supuesto, un patio no es un patio si no está rodeado por los edificios que lo crean, de modo que sólo llega a ser un patio cuando este patrón contribuye a completar el patrón COMPLEJO DE EDIFICIOS y es completado por el patrón EL CANTO DEL EDIFICIO y ANILLO DE GALERÍAS.

Cada patrón ocupa el centro de una red de relaciones que a su vez lo relaciona con otros patrones que contribuyen a completarlo.

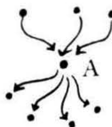
Supongamos que usamos un punto para representar cada patrón y una flecha para cada relación entre dos patrones. Así,



significa que el patrón A necesita que el patrón B forme parte de él para ser completo, y que el patrón B necesita formar parte del patrón A para ser completo.

Si hacemos un esquema de *todos* los patrones que están relacionados con el patrón A, veremos que éste ocupa el centro de toda una

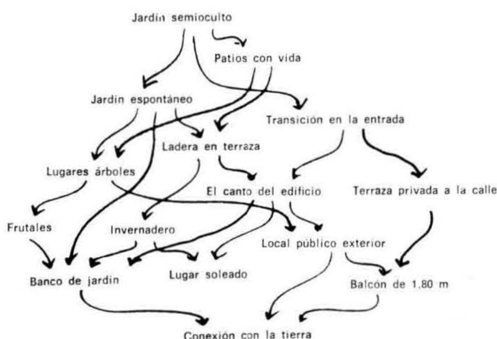
red de patrones, algunos de los cuales están por encima y otros por debajo de A.



Cada patrón ocupa el centro de una red similar.

Y es la red de estas relaciones entre patrones la que crea el lenguaje.

Así, un lenguaje para un jardín podría tener la estructura que ilustramos, en la que cada patrón ocupa su lugar y está relacionado con los demás patrones:



En esta red, las relaciones entre los patrones forman parte del lenguaje casi tanto como los patrones propiamente dichos.

Tomemos como ejemplo TERRAZA PRIVADA A LA CALLE y TRANSICIÓN EN LA ENTRADA.

En tanto imagine estos dos patrones como entidades que flotan libremente, puedo pensar en una enorme variedad de casas o jardines posibles que contengan estos patrones, y también en un gran número de diferentes relaciones posibles entre ellos.

Pero supongamos ahora que están relacionados con el lenguaje y que TERRAZA PRIVADA A LA CALLE es una parte de TRANSICIÓN EN LA ENTRADA. Imagino entonces a unas personas que beben en la terraza, mientras los invitados que llegan pasan entre ellas.

O supongamos, en cambio, que imagino que TERRAZA PRIVADA A LA CALLE forma parte de GRADIENTE DE INTIMIDAD. Ahora tengo el cuadro opuesto: la gente atraviesa una transición de entrada más sombreada y pacífica, luego la casa y a continuación sale a otro lado, a la terraza que también da a la calle pero es más privada, más recogida.

En cada ocasión cambia mi imagen de los patrones individuales y cada ocasión la intensifica.

Por cierto, es la estructura de la red la que extrae sentido de los patrones individuales, porque los afianza y contribuye a completarlos.

Cada patrón es modificado por su posición en el lenguaje en tanto totalidad, según las relaciones que forme el lenguaje.

Y en virtud de su posición en el todo, cada patrón se vuelve especialmente intenso, vívido, fácil de percibir y más ricamente visualizado. El lenguaje no sólo relaciona los patrones entre sí, sino que los ayuda a cobrar vida dando a cada uno un contexto realista y estimulando la imaginación a dar vida a las combinaciones que los patrones relacionados generan.

Pero aunque en una red los patrones estén relacionados de modo tal que forman un lenguaje, ¿cómo sé si el lenguaje es bueno?

¿Es completo? ¿Debo agregarle otros patrones? ¿Debo quitar alguno? ¿Es consistente? Y, sobre todo, ¿me ayudará a generar un jardín que cobre vida? Podemos suponer que los patrones están individualmente vivos y siguen los preceptos de los capítulos 13 y 14. Pero, ¿qué hay del jardín como totalidad?

¿Me permitirá el lenguaje crear un maravilloso jardín viviente como totalidad? ¿Cómo puedo estar seguro?

El lenguaje es bueno y capaz de convertir algo en una totalidad cuando es morfológica y funcionalmente completo.

Es morfológicamente completo cuando todos los patrones reunidos forman una estructura completa, llena en todos sus detalles, sin brechas.

Y es funcionalmente completo cuando el sistema de patrones posee esa peculiar autocoherencia en la que los patrones, en tanto sistema, sólo generan las fuerzas que ellos mismos resuelven... de modo tal que el sistema puede vivir como totalidad, sin la acción de conflictos internos autodestructivos.

El lenguaje es morfológicamente completo cuando puedo visualizar muy concretamente el tipo de edificios que genera.

Significa que la «especie» general de edificios que este lenguaje especifica puede ser completamente visualizada no como una vaga criatura desvaída, plagada de vacíos, sino como una entidad sólida cuya única falta de claridad reside en las particularidades.

Supongamos, por ejemplo, que tengo el patrón para JARDÍN SEMIOCULTO, pero no cuento con ningún patrón que me diga cuáles son los componentes principales del jardín. Concretamente, no tengo idea de cómo dar forma a sus bordes, no sé cuáles son sus componentes principales, ignoro dónde hay puntos focales específicos, no sé qué

ocurre donde el jardín se une con la casa. En estas circunstancias no puedo visualizar realmente el jardín pues no sé lo suficiente con respecto al mismo.

Esto es totalmente distinto a no saber cómo unir un jardín determinado con una casa específica. Significa que hay una brecha fundamental en mi comprensión de la forma de organizar este tipo de jardín y que cuando llegue a esta etapa en un caso real tendré que devanarme los sesos y empezar a elaborarlo desde cero.

Por el contrario, el lenguaje para un jardín es morfológicamente completo cuando puedo visualizarlo claramente como estructura global, aunque aún no tenga en mente ningún jardín específico.

Y el lenguaje es funcionalmente completo cuando el sistema de patrones que define tiene plena capacidad para permitir que todas sus fuerzas internas se resuelvan por sí mismas.

Sigamos pensando en el jardín. En los capítulos 6 y 7 supimos que es muy posible que puedan existir sistemas inconsistentes de fuerzas en conflicto que, si no se resuelven internamente, pueden destruir poco a poco el sistema.

Por ejemplo, supongamos que el jardín no prevé la interacción ecológica de los árboles, los sistemas de cimientos y la sombra. La sombra cae en lugares inconvenientes, los sistemas de raíces empiezan a socavar los cimientos y la totalidad de la relación entre edificio y árboles es inestable porque provoca problemas progresivos que, finalmente, obligarán a drásticos cambios en el jardín, cambios que por sí mismos pueden conducir a otras inestabilidades.

Sólo es funcionalmente completo cuando dichos sistemas internos de fuerzas están completamente resueltos... en síntesis, cuando hay suficientes patrones para poner en equilibrio todas estas fuerzas.

En ambos casos, el lenguaje sólo es completo cuando es completo cada patrón individual del lenguaje.

Porque obviamente el lenguaje no puede ser completo como totalidad en tanto algún patrón individual sea incompleto. Cada patrón debe tener «debajo» suficientes patrones que lo llenen completa y morforlógicamente. Y cada patrón debe tener a su vez suficientes patrones debajo para resolver los problemas que él mismo genera.

Así, el patrón EL CANTO DEL EDIFICIO sólo es morfológicamente completo cuando los patrones que están por debajo son suficientes para crear una imagen plena, sólida y desarrollada de la estructura global principal del canto de un edificio.

Y sólo es funcionalmente completo cuando los patrones que están por debajo resuelven, unidos, los problemas principales o sistemas de fuerzas en conflicto no resueltas que crea la existencia del canto de un edificio.

Debemos por lo tanto inventar nuevos patrones siempre que sea necesario, para llenar cada patrón que no sea completo.

Tomemos una vez más como ejemplo el patrón EL CANTO DEL EDIFICIO. Los patrones del presente lenguaje que están directamente debajo de CANTO DEL EDIFICIO son LUGAR SOLEADO, ANILLO DE GALERÍAS, LOCAL PÚBLICO EXTERIOR, BANCO DE JARDÍN y TRANSICIÓN EN LA ENTRADA.

En presencia de estos cinco patrones, ¿hay problemas irresueltos a lo largo del canto del edificio? Ésta es la cuestión referente a la totalidad funcional. ¿Y hay partes del canto del edificio geométricamente poco claras e inadecuadamente delineadas por estos cinco patrones? Ésta es la cuestión referente a la totalidad morfológica.

Ocurre que la respuesta a ambas preguntas es «sí». *Hay* un problema no resuelto y *hay* una zona geométrica poco clara. Hay una parte del canto del edificio —el lugar donde un largo muro liso corre simplemente a lo largo de una extensión de jardín— que aún es problemática pues no está cubierta por patrones. El muro liso es hostil y creará una parte del jardín que será incómoda y difícil de usar. El patrón EL CANTO DEL EDIFICIO dice, en términos muy generales, que él mismo tiene que ser un lugar definido y que debe dar a ambos lados, tanto hacia el interor como hacia el exterior de la casa. Pero yendo a los detalles, sigue sin resolver la cuestión del largo muro liso. Para resolverla será necesario inventar algún nuevo patrón que forme parte de EL CANTO DEL EDIFICIO que esté por debajo de éste en el lenguaje y que de alguna manera logre indicarnos cómo tratar este hostil muro largo y liso.

Ahora mismo no sé exactamente cuál es este patrón, pero el ejemplo contribuye a demostrar con toda claridad que la intuición funcional que me dice que allí hay un «problema» no puede separarse de la intuición morfológica que me indica la existencia de una brecha en la geometría.

Seguimos trabajando en cada uno de los patrones hasta que tenemos una serie de patrones subyacentes a él que resuelve por entero tanto los problemas funcionales como los morfológicos.

Completo el lenguaje creando y eliminando patrones, hasta que cada uno de ellos es completo.

Pero también debo cerciorarme de que los patrones que están por debajo de un patrón dado son sus componentes principales.

No tiene que haber demasiados patrones por debajo de un patrón dado. Esta vez tomemos por caso JARDÍN SEMIOCULTO. Hay un rincón del jardín que será el LUGAR SOLEADO; otro lugar será quizás un LOCAL PÚBLICO EXTERIOR; son necesarios árboles que formen un lugar; está el carácter del jardín como totalidad; JARDÍN ESPONTÁNEO; la relación detallada entre el jardín y la calle; TERRAZA PRIVADA A LA CALLE. Existe la posibilidad de relación entre la casa y el jardín, cubierta probablemente por INVERNADERO... Está el carácter de flores en el jardín,

tal vez cubierto por FLORES EN LO ALTO y la necesidad de frutas y verduras: HUERTO y FRUTALES...

Pero no todos éstos necesitan estar necesariamente por debajo de JARDÍN SEMIOCULTO. La razón es que algunos de ellos se embellecen *entre sí*. Por ejemplo, JARDÍN ESPONTÁNEO, que da su carácter global a los jardines, se llena y es completado por FLORES EN LO ALTO y HUERTO. LUGARES ÁRBOLES se alimenta con FRUTALES. Los patrones que pueden ser «alcanzados» a través de otros no necesitan aparecer directamente debajo del patrón JARDÍN SEMIOCULTO.

Es esencial distinguir los patrones que son componentes principales de un patrón dado, de aquellos que están más abajo aún.

Si tengo que hacer un JARDÍN SEMIOCULTO y puedo comprenderlo como una cosa que tiene tres o cuatro partes, lograré visualizarlo y comenzaré a crear uno por mi cuenta, en mi propio jardín.

Pero si el JARDÍN SEMIOCULTO tiene veinte o treinta patrones que componen sus partes en igual medida, no podré imaginarlo coherentemente.

Ocurre que hay sólo cinco patrones que *sí* tienen que aparecer inmediatamente debajo del JARDÍN SEMIOCULTO: TAPIA DE JARDÍN, JARDÍN ESPONTÁNEO, TERRAZA PRIVADA A LA CALLE, LUGAR SOLEADO Y LUGARES ÁRBOLES.

O sea, que dentro de este lenguaje específico, éstos son los «componentes» principales de un JARDÍN SEMIOCULTO.

Y este proceso de definir los principales componentes de un patrón dado es lo que finalmente lo completa.

Originalmente pensamos, probablemente, que las partes principales de un «jardín» son el césped, los arriates y los senderos.

Pero ahora, después de una atenta consideración del patrón JARDÍN SEMIOCULTO, comenzamos a ver que tiene cinco componentes principales: JARDÍN ESPONTÁNEO, TERRAZA PRIVADA A LA CALLE, LUGAR SOLEADO, LUGARES ÁRBOLES y TAPIA DE JARDÍN.

Lo que modifica nuestra visión de la forma del jardín no es únicamente el hecho de que ahora veamos el jardín compuesto por estas cinco nuevas entidades específicas. También cambia nuestra visión de la forma del jardín el hecho de que estos cinco patrones resuelvan cinco problemas específicos.

Cuando los principales componentes de cada patrón están dados por los patrones menores que se encuentran inmediatamente debajo en el lenguaje, el lenguaje es completo.

Entonces ves lo hermosa que es la estructura de un lenguaje de patrones.

Cada patrón es en sí mismo parte de un patrón más grande: surge de estos patrones mayores a través de las fuerzas allí presentes y de las condiciones que permiten que dichas fuerzas estén en armonía.

Y cada patrón origina por sí mismo patrones menores que, a su vez, a través de fuerzas que también deben estar en armonía, originan patrones más pequeños igualmente creados por las condiciones que ponen en armonía las fuerzas del nivel inmediatamente inferior.

Ahora vemos hasta qué punto el diseño del jardín reside en el interior del lenguaje para un jardín.

Si te gusta la familia de jardines que genera tu lenguaje para un jardín, el lenguaje es bueno; pero si el lenguaje no evoca la imagen de un lugar maravilloso algo anda mal, y posiblemente no podrás reconocer lo que anda mal más adelante, cuando llegues al proceso de diseño, etapa en que será demasiado tarde.

Tenemos la tendencia a suponer que el diseño de un edificio o de un jardín lleva mucho tiempo y que la preparación para el proceso de diseño es breve. Pero en el proceso en que el lenguaje juega su papel correcto ocurre a la inversa. La preparación del lenguaje puede llevar mucho tiempo: semanas, meses, años. Pero el uso del lenguaje, como veremos concretamente en los capítulos 21, 22 y 23, no lleva más de unas pocas horas.

Esto significa, fundamentalmente, que el lenguaje que has preparado debe ser juzgado como si fuese, en sí mismo, un jardín acabado (o un edificio acabado).

Puesto que el jardín (o edificio) acabado está de todas maneras controlado por los patrones que en él aparecen, puedes saber —incluso antes de utilizar el lenguaje— si te gustarán los lugares que dicho lenguaje generará.

Si la serie de patrones produce un todo coherente y satisfactorio, si no requiere nuevas ideas ni nuevas bellezas que la completen, el lenguaje es correcto. Pero si consideras el lenguaje una mera herramienta conveniente e imaginas que el jardín o el edificio que creas llegará a ser hermoso más adelante por la delicadeza con que lo tratas, pero consideras que la serie de patrones que ahora residen en el lenguaje no son suficientes para hacerlo hermoso, hay algo profundamente erróneo en el lenguaje y debes insistir en modificarlo hasta que te sientas satisfecho.

Así, el verdadero trabajo de cualquier proceso de diseño estriba en la tarea de componer el lenguaje, a partir del cual podrás más adelante generar ese diseño específico.

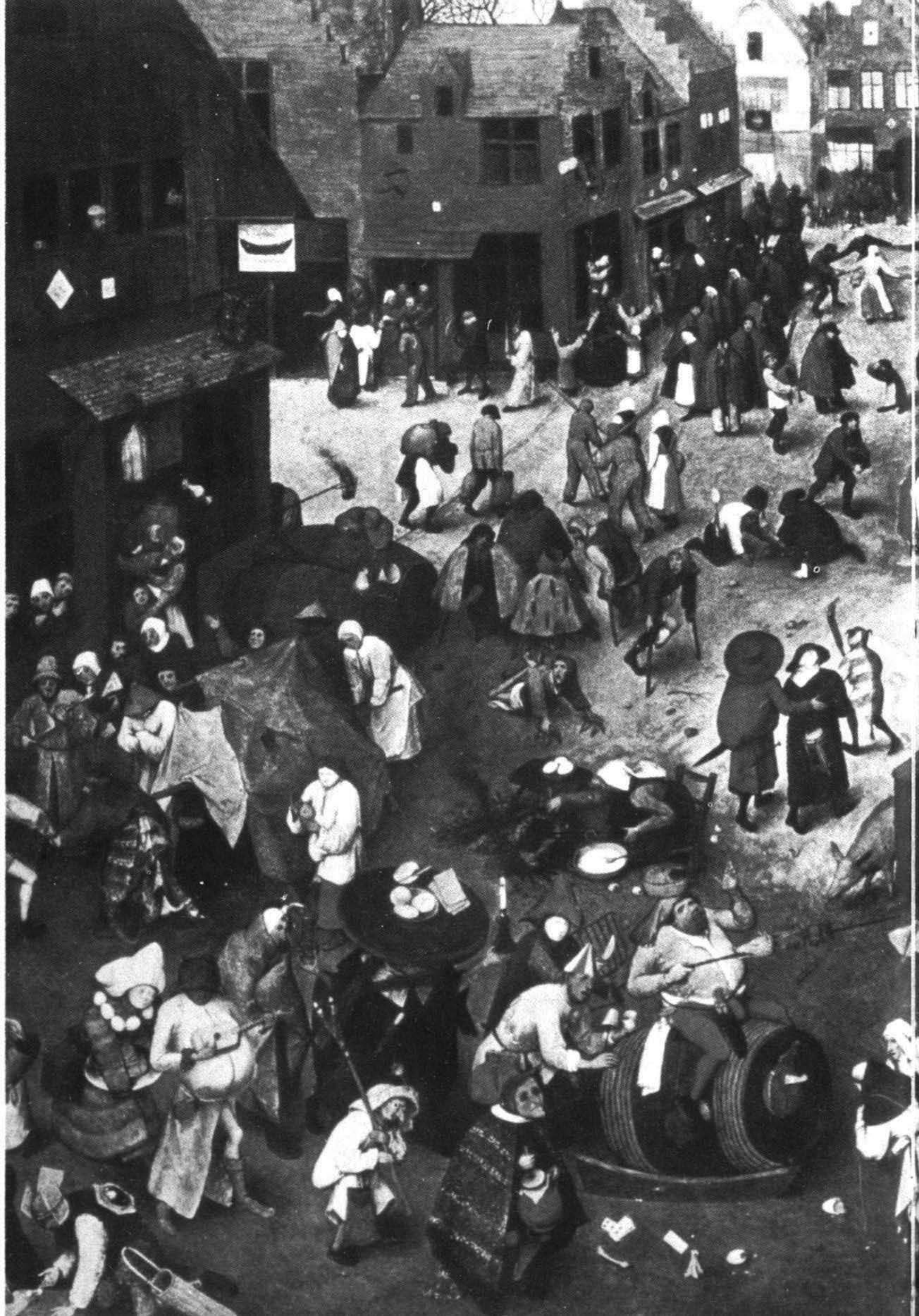
Debes hacer primero el lenguaje porque son la estructura y el contenido del mismo los que determinan el diseño. Los edificios indivi-

duales que haces vivirán o no según la profundidad e integridad del lenguaje con que los hagas.

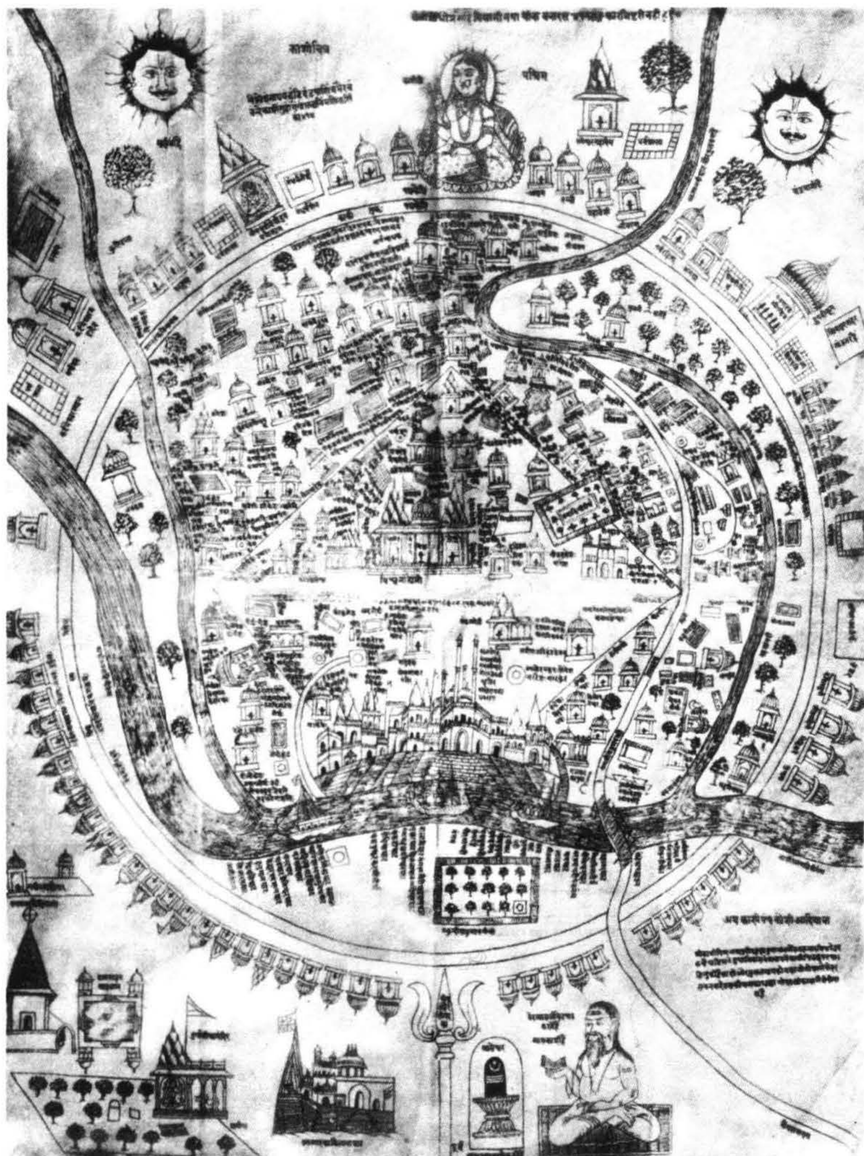
Pero una vez que lo tienes, el lenguaje es, por supuesto, general. Si tiene la fuerza de dar vida a un solo edificio, podrá usarse un millar de veces para dar vida a un millar de edificios.

17. La evolución de un lenguaje común para una ciudad

Finalmente, a partir de lenguajes diferenciados para distintas tareas edilicias, podemos crear una estructura más amplia aún, una estructura de estructuras en constante evolución, que es el lenguaje común para una ciudad: éste es el portal.







Desde el capítulo 16 sabemos construir un lenguaje individual para un tipo específico de edificio individual.

En este último capítulo de la segunda parte veremos cuántos de estos lenguajes pueden encajar entre sí para llegar a ser el lenguaje común de una ciudad.

En principio imaginemos que hemos creado una docena de lenguajes para diferentes tareas edilicias.

Uno para una casa, uno para un jardín, uno para una calle, uno para un barrio, uno para una ventana, uno para una oficina, uno para una sala de conciertos, uno para un edificio de apartamentos, uno para un edificio de oficinas, uno para una tienda, uno para un lugar sagrado público, uno para una orilla de río, uno para un cruce concurrido de calles urbanas.

A medida que hacemos los diferentes lenguajes individuales, descubrimos que los patrones se solapan.

Por ejemplo, descubrimos que TRANSICIÓN EN LA ENTRADA forma parte del lenguaje para el jardín y también del lenguaje para la casa.

CRUCE DE CALZADAS es parte del lenguaje para la calle y también del lenguaje para los cruces de calzadas concurridas.

GABINETES es parte del lenguaje para la casa y del lenguaje para el taller... y, en alguna peculiar versión exterior, quizá también sea parte del lenguaje para la orilla del río.

LUZ EN DOS LADOS DE CADA HABITACIÓN se aplica a todos los sitios habitables de todo tipo de edificios... de modo que está en casi todos estos lenguajes.

En un plano más sutil, también descubrimos que diferentes patrones de diferentes lenguajes poseen similitudes subyacentes que sugieren que los mismos pueden ser reformulados para volverlos más generales y utilizables en una gran variedad de casos.

Por ejemplo, en la Universidad de Oregón descubrimos un patrón al que denominamos CHIMENEA DEPARTAMENTO. En nuestro trabajo en clínicas descubrimos un patrón al que dimos el nombre de CAMINOS TANGENTES. En nuestra tarea destinada a viviendas en Perú descubrimos un patrón al que llamamos CIRCULACIÓN SALA DE ESTAR.

Todos estos patrones compartían el mismo conjunto esencial de relaciones. Los tres requerían un área común en el centro de un grupo social, situado de manera tal que los caminos naturales utilizados por las personas que entraban y salían del lugar fuesen tangentes a dicha área común.

De modo que resultó natural formular un patrón más profundo y más general aplicable a todos estos lenguajes diferentes, al que designamos ÁREAS COMUNES EN EL CENTRO.

Gradualmente se aclara que es posible construir un lenguaje mucho más amplio que contenga todos los patrones de los lenguajes individuales y los unifique reuniéndolos en una estructura más grande.

Este lenguaje más amplio es idéntico en estructura a los lenguajes menores pero además contiene todos estos lenguajes más pequeños en su interior.

Hace ocho o nueve años algunos de nosotros comenzamos a construir un lenguaje semejante. Para hacerlo, descubrimos y pusimos por escrito muchos centenares de patrones. A lo largo de los años descartamos la mayoría de dichos patrones pues decidimos que eran absurdos, o porque encontramos formulaciones más sutiles de las mismas ideas, o porque descubrimos que no tenían fundamento en la experiencia... o porque notamos que empíricamente no acababan con las diferencias entre los lugares donde nos sentíamos bien y los lugares donde nos sentíamos mal.

Los 253 patrones que quedan sólo son algunos que por el momento aún nos parecen valiosos. Forman el lenguaje explícito que contiene el segundo volumen de esta serie, titulado *Un lenguaje de patrones.*

Nuestra versión de un lenguaje semejante comienza con patrones para una región (1-7):

REGIONES INDEPENDIENTES, LA DISTRIBUCIÓN DE CIUDADES, INTERPENETRACIÓN CAMPO-CIUDAD, VALLES AGRÍCOLAS, TRAMA DE CALLES RURALES, PUEBLOS, EL CAMPO.

Tiene patrones para una ciudad (8-27):

MOSAICO DE SUBCULTURAS, TRABAJO DISPERSO, LA MAGIA DE LA CIUDAD, ÁREAS DE TRANSPORTE LOCAL, COMUNIDAD DE 7.000 HABITANTES, LÍMITE DE SUBCULTURAS, VECINDAD IDENTIFICABLE, LÍMITE DE VECINDADES, RED DE TRANSPORTES PÚBLICOS, CIRCUN-

VALACIONES, MALLA DE APRENDIZAJE, RED COMERCIAL, MICROBUSES, LÍMITE DE CUATRO PLANTAS, APARCAMIENTO AL NUEVE POR CIENTO, VÍAS PARALELAS, LUGARES SAGRADOS, ACCESO AL AGUA, CICLO VITAL, HOMBRES Y MUJERES.

Tiene patrones para comunidades y barrios (28-48):

NÚCLEO EXCÉNTRICO, ANILLOS DE DENSIDAD, NUDOS DE ACTIVIDAD, PASEO, CALLE COMERCIAL, VIDA NOCTURNA, ENLACES, MEZCLA FAMILIAR, GRADOS DE PUBLICIDAD, GRUPO DE CASAS, CASAS ALINEADAS, MONTE DE VIVIENDAS, VIEJOS POR DOQUIER, COMUNIDAD DE TRABAJO, CINTURÓN INDUSTRIAL, LA UNIVERSIDAD COMO PLAZA DE MERCADO, CONCEJOS LOCALES, COLLAR DE PROYECTOS COMUNITARIOS, MERCADOS AL POR MENOR, CENTRO SANITARIO, LA VIVIENDA INTERCALADA.

Tiene patrones para terrenos públicos dentro de un barrio (49-74):

VÍAS LOCALES EN LAZO, EMPALMES EN T, CALLES VERDES, MALLA DE SENDEROS Y COCHES, PUERTAS URBANAS PRINCIPALES, CRUCE DE CALZADAS, ANDENES ELEVADOS, VÍAS Y PERCHAS PARA BICICLETAS, LOS NIÑOS EN LA CIUDAD, CARNAVAL, TRASERAS TRANQUILAS, VEGETACIÓN ACCESIBLE, PEQUEÑAS PLAZAS PÚBLICAS, LUGARES ELEVADOS, BAILE EN LA CALLE, ESTANQUES Y ARROYOS, LUGARES DE NACIMIENTO, TERRENOS SAGRADOS, TERRENOS COMUNES, JUEGOS CONECTADOS, LOCALES PÚBLICOS EXTERIORES, ENTERRAMIENTOS, AGUAS QUIETAS, DEPORTES LOCALES, SITIOS PARA AVENTURAS, ANIMALES.

Tiene patrones para las tierras e instituciones privadas del barrio (75-94):

LA FAMILIA, CASA PARA UNA FAMILIA PEQUEÑA, CASA PARA UNA PAREJA, CASA PARA UNA PERSONA, UN HOGAR PROPIO, TALLERES Y OFICINAS AUTOGESTIONADOS, PEQUEÑOS SERVICIOS PÚBLICOS SIN PAPELEO, CONEXIONES DE OFICINAS, MAESTRO Y APRENDICES, SOCIEDAD ADOLESCENTE, ESCUELAS CON TALLERES, EL HOGAR DE LOS NIÑOS, TIENDAS DE PROPIEDAD INDIVIDUAL, CAFÉ TERRAZA, EL COLMADO DE LA ESQUINA, CERVECERÍA, POSADA, PARADA DE AUTOBÚS, PUESTOS DE COMIDA, DORMIR AL RASO.

Patrones para la distribución amplia de los edificios en un complejo edilicio (95-126):

COMPLEJO DE EDIFICIOS, NÚMERO DE PLANTAS, APARCAMIENTO CERRADO, DOMINIOS DE CIRCULACIÓN, EDIFICIO PRINCIPAL, CALLE

PEATONAL, PASAJE INTERIOR, FAMILIA DE ENTRADAS, APARCAMIENTOS PEQUEÑOS, ACONDICIONAMIENTO DEL LUGAR, ORIENTACIÓN AL SUR, ESPACIO EXTERIOR POSITIVO, ALAS DE LUZ, EDIFICIOS CONECTADOS, CASA LARGA Y ESTRECHA, ENTRADA PRINCIPAL, JARDÍN SEMIOCULTO, TRANSICIÓN EN LA ENTRADA, CONEXIÓN DE COCHES, JERARQUÍA DE ESPACIOS ABIERTOS, PATIOS CON VIDA, CASCADA DE TEJADOS, TEJADO PROTECTOR, JARDÍN EN LA AZOTEA, SOPORTALES, CAMINOS Y METAS, LA FORMA DEL CAMINO, FRENTES DE EDIFICIOS, DENSIDAD PEATONAL, BOLSAS DE ACTIVIDAD, ASIENTO-ESCALERA, ALGO BRUSCO EN MEDIO.

Patrones para el edificio y sus habitaciones (127-158):

GRADIENTE DE INTIMIDAD, SOL DENTRO, ÁREAS COMUNES EN EL CENTRO, ESPACIO DE ENTRADA, EL FLUJO A TRAVÉS DE LAS HABITACIONES, PASILLOS CORTOS, LA ESCALERA COMO ETAPA, VISIÓN ZEN, TAPIZ DE LUZ Y SOMBRA, DOMINIO DE LA PAREJA, DOMINIO DE LOS NIÑOS, DORMIR A LEVANTE, COCINA RURAL, TERRAZA PRIVADA A LA CALLE, UNA HABITACIÓN PROPIA, SECUENCIA DE ESPACIOS-ESTAR, AGRUPACIÓN DE CAMAS, CUARTO DE BAÑO, TRASTERO, ESPACIO DE OFICINAS FLEXIBLE, COMER JUNTOS, PEQUEÑOS GRUPOS DE TRABAJO, RECEPCIÓN ACOGEDORA, UN LUGAR DONDE ESPERAR, PEQUEÑOS LUGARES DE REUNIÓN, DESPACHOS SEMIPRIVADOS, HABITACIONES EN ALQUILER, CASITA DE ADOLESCENTES, CASITA DE ANCIANOS, TRABAJO ESTABLE, TALLER DOMÉSTICO, ESCALERAS EXTERIORES.

Patrones para los jardines y senderos entre los edificios (159-178):

LUZ EN DOS LADOS DE CADA HABITACIÓN, EL CANTO DEL EDIFICIO, LUGAR SOLEADO, LA CARA NORTE, HABITACIÓN EXTERIOR, VENTANAS A LA CALLE, ABRIRSE A LA CALLE, ANILLO DE GALERÍAS, BALCONES DE 1,80 m, CONEXIÓN CON LA TIERRA, LADERA EN TERRAZA, FRUTALES, LUGARES ÁRBOLES, JARDINES ESPONTÁNEOS, TAPIA DE JARDÍN, SENDERO CON PÉRGOLAS, INVERNADERO, BANCO DE JARDÍN, HUERTO, ABONO.

Patrones para las habitaciones más pequeñas y armarios dentro de las habitaciones (179-204):

GABINETES, LUGAR VENTANA, EL FUEGO, AMBIENTE DE COMEDOR, RECINTO DE TRABAJO, TRAZADO DE LA COCINA, CÍRCULO DE ASIENTOS, DORMIR EN COMÚN, CAMA DE MATRIMONIO, ALCOBA, VESTIDORES, VARIEDAD EN LA ALTURA DE TECHOS, LA FORMA DEL ESPACIO INTERIOR, VENTANAS QUE DOMINAN LA VIDA, MURO SEMIABIERTO, VENTANAS INTERIORES, VOLUMEN DE LA ESCALERA, PUERTAS ESQUINERAS, MUROS GRUESOS, ARMARIOS ENTRE

HABITACIONES, MOSTRADOR SOLEADO, ESTANTERÍAS ABIERTAS, ESTANTE A LA ALTURA DE LA CINTURA, ASIENTOS EMPOTRADOS, CUEVAS PARA NIÑOS, LUGAR SECRETO.

Patrones para la configuración global de construcción y materiales (205-213):

LA ESTRUCTURA EN FUNCIÓN DE LOS ESPACIOS SOCIALES, ESTRUCTURA EFICIENTE, BUENOS MATERIALES, REFORZAMIENTO GRADUAL, TRAZADO DE LA CUBIERTA, TRAZADO DE SUELO Y TECHO, ENGROSAMIENTO DE LOS MUROS EXTERIORES, COLUMNAS EN LAS ESQUINAS, DISTRIBUCIÓN FINAL DE LAS COLUMNAS.

Patrones para los detalles de construcción (214-232):

CIMIENTOS-RAÍZ, PLACA DE PLANTA BAJA, COLUMNA-CAJA, VIGAS PERIMETRALES, MURO MEMBRANA, BÓVEDAS DE TECHO Y SUELO, BÓVEDAS DE CUBIERTA, PUERTAS Y VENTANAS NATURALES, ANTEPECHO BAJO, MOCHETAS PROFUNDAS, VANO BAJO, LOS MARCOS COMO BORDES ENGROSADOS, LUGAR-COLUMNA, CONEXIÓN DE COLUMNAS, BÓVEDA DE ESCALERA, CONDUCCIONES, CALOR POR RADIACIÓN, BUHARDILLAS, REMATES DEL TEJADO.

El lenguaje concluye con patrones para detalles, color y ornamento (233-253):

SUPERFICIE DEL SUELO, EXTERIORES SOLAPADOS, PAREDES BLANCAS, VENTANAS QUE ABRAN, PUERTAS MACIZAS Y ACRISTALADAS, LUZ FILTRADA, ENTREPAÑOS PEQUEÑOS, CHAMBRANA DE 1,25 cm, PUNTOS DE ASIENTO, BANCO ANTE LA PUERTA, BANCO CORRIDO, TOLDOS, FLORES EN LO ALTO, PLANTAS TREPADORAS, PAVIMENTO CON HENDIDURAS ENTRE LAS LOSAS, LADRILLO Y BALDOSÍN BLANDOS, ORNAMENTO, COLORES CÁLIDOS, ASIENTOS DIFERENTES, REMANSOS DE LUZ, LOS OBJETOS DE TU VIDA.

En principio, semejante lenguaje es lo bastante complejo y lo bastante rico para ser el lenguaje de una ciudad.

Abarca todas las escalas, todos los tipos de instituciones sociales, todos los tipos importantes de edificios, todos los tipos importantes de espacios al aire libre; cubre formas de construir que son lo bastante profundas para ser utilizadas en toda la variedad de edificios de la ciudad.

Pero aún no es plenamente viviente en tanto lenguaje.

En primer lugar, para ser viviente como lenguaje debe ser la visión compartida de un grupo de personas, muy específico de su cultura, capaz de captar sus sueños y esperanzas, de contener muchos recuerdos infantiles, y formas locales específicas de hacer las cosas.

El lenguaje que hemos construido y puesto por escrito se basa, naturalmente, en nuestro propio conocimiento cultural, pero es más abstracto, más difuso y necesita concretarse en un tiempo y lugar específicos, por medio de costumbres locales, clima local, maneras locales de cocinar, materiales locales.

Para ser el lenguaje común de un grupo de personas y estar vivo, tiene que contener algo mucho más profundo: la visión de una forma de vida personal, capaz de solidificar los sentimientos de la gente por sus padres y el pasado, de conectarlos con una visión de su futuro como pueblo, concreto en todas sus particularidades individuales, las flores que crecen en ese lugar, los vientos que allí soplan, los tipos de fábricas que hay...

Y además, un lenguaje viviente tiene que ser personal.

Un lenguaje sólo es viviente cuando cada persona de la sociedad o de la ciudad tiene su propia versión del mismo.

Pues entonces no sólo es algo intelectual que expresa patrones como invariables, como reglas a seguir, como conocimiento acerca de lo que hace que un edificio o una ciudad funcionen bien.

Es algo más profundo, una cosa sentida, una cosa experimentada, que expresa las actitudes más íntimas de la gente acerca de su estilo de vida, sus esperanzas y temores con respecto a las maneras en que las personas viven y trabajan juntas... un conocimiento comunal de una forma de vida que será buena para ellas.

Para alcanzar este estado más profundo, en el que cada persona tiene en su mente un lenguaje de patrones como expresión de su actitud hacia la vida, no podemos esperar que la gente se limite a copiar patrones de un libro.

Puedo decirte que TRANSICIÓN EN LA ENTRADA es un buen patrón. Puedo explicarte el problema y definir, con gran detalle, las relaciones físicas que componen este patrón. Pero no tendrás el patrón en tu mente, como parte de tu propio lenguaje de patrones, hasta que hayas visto con tus propios ojos varias entradas que posean esta propiedad, hasta que hayas visto lo hermosas que son, hasta que las hayas comparado con otras que carecen de esta propiedad. Entonces habrás inventado tu propia abstracción que capta la diferencia entre las entradas que te gustan y las que no.

Un lenguaje viviente debe ser constantemente recreado en la mente de cada persona.

Incluso el lenguaje corriente de la mente de una persona (castellano, francés, cualquiera que sea) es *creado* por esa persona, no aprendido.

Cuando un bebé «aprende» el lenguaje a partir de sus padres o de la gente que lo rodea, no aprende las reglas que contiene, porque no puede ver ni oír las reglas. Sólo oye las oraciones que los demás producen. Lo que el bebé hace entonces es inventar sistemas de reglas por sí mismo, reglas que son totalmente inventadas, por primera vez, por él mismo. Modifica constantemente estas reglas hasta que con ellas puede producir un lenguaje similar al que oye. En esta etapa decimos que el bebé «ha aprendido» el lenguaje.

Por supuesto, sus reglas son semejantes a las de sus padres, pues éstos tienen que generar aproximadamente el mismo tipo de oraciones. Pero de hecho, el lenguaje que ha «aprendido» es un sistema de reglas totalmente creado por él, en su propia mente. Y cuando modifica su lenguaje y lo mejora, lo profundiza a lo largo de su vida, lo hace siempre creando y perfeccionando reglas que él mismo inventa.

Lo mismo ocurre con los lenguajes de patrones.

Tu mente posee la capacidad innata de crear un lenguaje de patrones. Pero su contenido exacto, la naturaleza específica de los patrones de tu lenguaje, está en tus manos. Debes crearlo por ti mismo.

Dado que tu experiencia nunca es exactamente la misma que la de otro, las versiones de los patrones que tú creas son, necesariamente, algo distintas a las versiones que cualquier otra persona descubre por sí misma.

Esto no niega en modo alguno el hecho de que existen verdades objetivas, profundas, invariables.

Significa, meramente, que cada persona —al descubrir esa verdad por sí misma— extraerá por sí misma una versión levemente diferente de esa verdad.

Así, a medida que cada persona compone por sí misma su propio lenguaje, éste comienza a ser viviente.

Y así como habrá variaciones de persona a persona, habrá variaciones más notorias aún de cultura a cultura.

La variación de persona a persona se produce porque diferentes personas tienen realmente y hasta cierto punto distintas fuerzas interiores en sí mismas y en sus vidas, por lo que experimentarán diferentes configuraciones de fuerzas como dadoras o destructoras de vida.

En dos culturas distintas, las fuerzas que existen son más diferentes aún e incluso hay mayores oportunidades de que la gente experimente diferentes sistemas de fuerzas como creadores o destructores de vida.

Dos barrios con diferentes culturas tendrán diferentes series de patrones en sus lenguajes.

Obviamente es más probable que un barrio latino incluya el PASEO en el lenguaje para su barrio, porque sus habitantes tienen la costumbre de dar una vuelta por la noche. Una cultura que valorice la privacidad probablemente tendrá en sus casas PATIOS CON VIDA, porque son recogidos y no TERRAZA PRIVADA A LA CALLE, que es más expuesta a la calle.

Con frecuencia los diferentes barrios, así como las diferentes personas, tendrán distintas versiones de los patrones.

Supongamos que mucha gente tiene en su lenguaje el patrón GRADIENTE DE INTIMIDAD. En el estilo peruano puro, la familia tiene la habitación más pública al frente, las salas de estar más atrás, y la cocina y los dormitorios en el punto más alejado de la calle, en orden estricto.

En un barrio inglés la gente puede tener alguna versión de este patrón en sus lenguajes, aunque modificado, de modo que la cocina esté más cerca del frente.

En un barrio de talleres, este patrón tiene muy poco sentido en su forma original. Pero aun así puede existir alguna versión del mismo que suponga que los talleres mismos tienen un frente y un fondo, y que el frente es más público y el fondo más privado.

En diferentes barrios, la gente puede tener relaciones sistemáticamente diferentes en sus lenguajes.

Por ejemplo, en un barrio la gente puede relacionar ÁREAS COMUNES EN EL CENTRO y COCINA RURAL. Esto significa que para ellos la cocina rural *es* el centro de la casa, el lugar donde todos entran y salen, el corazón de la vida social.

Pero en otro barrio cercano también tienen estos dos patrones en el lenguaje... aunque *no* relacionados. Para estas personas, sus casas tienen un ÁREA COMÚN EN EL CENTRO, que es una especie de lugar de reunión general cómodo, al frente de la casa, y la COCINA RURAL, que es una zona pequeña y privada, hacia el fondo, donde sólo se reúnen los amigos íntimos de la familia.

Vemos entonces que un lenguaje compartido dentro de una ciudad es una estructura vasta, mucho más compleja que un lenguaje individual.

No es meramente una red, sino una red de redes, una estructura de estructuras, una vasta fuente de lenguajes cambiantes y variables que la gente crea por sí misma a medida que emprende las diferentes tareas edilicias.

Y una vez que existe este tipo de estructura tenemos un lenguaje viviente en una ciudad, exactamente en el mismo sentido en que nuestra lengua común es viviente.

Piensa en el lenguaje corriente. Todos los que hablamos castellano tenemos un lenguaje común, pero también es verdad que cada uno de nosotros ha creado por sí mismo su propio lenguaje, en su propio cerebro... y que cada uno de nosotros posee un lenguaje que es, en cierta medida, idiosincrásico. Por tal razón, podemos reconocer las palabras predilectas de cada persona, su estilo, sus formas divertidas y especiales de decir las cosas. Pero aunque cada uno de nosotros posea su propio lenguaje, la coincidencia entre nuestros lenguajes es enorme y esto es lo que nos da un lenguaje común.

Lo mismo sucede en genética.

Cada miembro individual de una especie dada tiene en sus cromosomas un conjunto de genes ligeramente distinto. Si dos individuos están íntimamente relacionados, existe una gran coincidencia en los genes: sólo muy pocos son diferentes. A medida que disminuye la coincidencia, decimos que dos individuos son miembros de diferentes subespecies dentro de la especie. Y cuando la coincidencia disminuye por debajo de cierto umbral, decimos que son miembros de especies totalmente distintas.

El carácter genético de una especie es definido por su fuente genética.

Esta fuente genética es la acumulación de todos los genes que normalmente poseen todos los individuos de la especie. Algunos de estos genes son mucho más comunes que otros. Los más comunes definen el carácter compartido de la especie y los menos comunes definen familias individuales y razas.

Puesto que todo nuevo individuo de la especie obtiene una combinación de genes extraída de la fuente genética (excepto mutaciones muy esporádicas), la distribución estadística total de genes en la fuente genética permanece aproximadamente constante, pero varía a medida que la evolución hace que algunos se extingan y otros se multipliquen.

De igual manera, un lenguaje de patrones común es definido por una fuente de patrones.

Supongamos que cada persona de la sociedad tiene su propio lenguaje de patrones. Imaginemos ahora la acumulación de patrones que cualquier persona guarda en su lenguaje. Llamemos fuente de patrones a esta acumulación de patrones. En la fuente de patrones, algunos de éstos estarán presentes con mucha mayor frecuencia que otros.

Los que se repitan más a menudo serán los compartidos por todos. Los que ocurran con menos frecuencia son compartidos por menos personas y probablemente serán peculiares de alguna subcultura de la sociedad. Los que ocurren con la más mínima frecuencia son patrones puramente personales, que representan idiosincrasias individuales de las personas.

El lenguaje de patrones común no es cualquier lenguaje que cualquier persona tiene en su mente, sino uno que está definido por la distribución general de patrones en la fuente de patrones.

Y una vez que la gente comparte un lenguaje de esta manera, dicho lenguaje comenzará a evolucionar espontáneamente.

Una vez que existe una fuente de patrones y miles de personas extraen patrones de esa fuente, los utilizan, los intercambian, los reemplazan, es seguro que el lenguaje evolucionará por sí mismo.

A medida que los buenos patrones se comparten más ampliamente y los malos se extinguen, la fuente de patrones contendrá cada vez más patrones buenos... y en este sentido podemos decir que está evolucionando y mejorando un lenguaje común, aunque al mismo tiempo reconocemos que cada persona tendrá siempre su lenguaje personal, que sólo es una versión —una versión singular— de este lenguaje común.

En este sentido, aunque el lenguaje de patrones de cualquier persona siempre será único, la acumulación total de lenguas en la sociedad virará gradualmente hacia un lenguaje común, representado por el carácter global de la fuente de patrones.

El lenguaje evolucionará porque puede hacerlo poco a poco, de a un patrón por vez.

La evolución genética sólo puede tener lugar porque los genes tienen la capacidad de mutar independientemente. Los genes son bastante independientes, de modo que puede evolucionar una nueva especie mediante un proceso en el cual cambie un gen por vez. De lo contrario, jamás habría sido posible la evolución de un organismo complejo.

La clave de la mejora de patrones también reside en el hecho de que puede hacerse poco a poco. Supongamos que tu lenguaje actual contiene cien patrones. Dado que los patrones son independientes, puedes cambiar uno por vez y todos podrán mejorar siempre porque tú siempre puedes mejorar cada patrón individualmente. (Si los patrones estuviesen unidos, de manera tal que cuando mejoraras un patrón también tuvieras que cambiar otros cincuenta, el sistema sería inestable y no podrías mejorarlo acumulativamente).

Esto significa que podemos definir, discutir, criticar y mejorar un patrón por vez, de modo que nunca tendremos que desechar el resto de los patrones de un lenguaje sólo porque uno de ellos sea defectuoso. Y cualquier patrón, creado por cualquier persona, puede encajar en cualquier lenguaje de patrones. En síntesis, en cuanto alguien define un patrón realmente bueno, el mismo puede extenderse y llegar a formar

parte de todos los lenguajes de patrones del mundo, al margen de los demás patrones que contengan estos millones de lenguajes diferentes.

Es este sencillo hecho el que garantiza que la evolución de los lenguajes de patrones será acumulativa.

El inventario total de patrones de la fuente de patrones se mantiene cambiante a medida que la gente intercambia ideas acerca del entorno e intercambia patrones.

Algunos patrones desaparecen totalmente, algunos se vuelven raros, otros se multiplican, en la fuente ingresan algunos patrones nuevos. Puesto que hay criterios para decidir qué patrones son buenos y cuáles malos, la gente copiará buenos patrones cuando los vea y no repetirá los malos. Esto significa que los buenos patrones se multiplicarán y llegarán a ser más comunes, en tanto los malos se volverán más raros y desaparecerán gradualmente.

Gradualmente, a medida que la gente modifique los lenguajes divulgados, les agregue y les quite, evolucionará espontáneamente una fuente de lenguajes comunes, específica de diferentes lugares, específica de individuos, y sin embargo ampliamente compartida.

En primer lugar, persistirán los buenos patrones y se extinguirán los malos.

En segundo lugar, dado que persistirán los mejores patrones y desaparecerán los peores, los lenguajes se volverán más comunes. En cada área se desarrollará un lenguaje común.

En tercer lugar, se producirá una diferenciación natural por la cual cada ciudad, cada región, cada cultura, adoptará un conjunto diferente de patrones... de manera tal que la gran existencia de lenguajes de patrones de toda la tierra llegará a diferenciarse en forma gradual.

Naturalmente, esta evolución nunca cesará.

Aunque el proceso de evolución siempre avanzará hacia una mayor profundidad y una mayor globalidad, no tiene fin: no existe un lenguaje perfecto y estático que, una vez definido, permanezca definido para siempre. Jamás habrá un lenguaje acabado.

La razón es que cada lenguaje especifica cierta estructura para algún entorno. Una vez realizada en la práctica, la exigencia misma de esa estructura creará nuevas fuerzas, que nacen por vez primera de esa estructura... y estas nuevas fuerzas crearán, por supuesto, nuevos problemas, nuevos conflictos que deben ser resueltos por nuevos patrones, que al sumarse a nuestros lenguajes volverán a crear fuerzas más nuevas aún.

Éste es el eterno ciclo de desarrollo. No hay esperanzas de frenarlo y tampoco necesidad de hacerlo. Debemos aceptar, sencillamente,

el hecho de que en el proceso de evolución no hay un equilibrio final. Existen fases pasajeras que se acercan al equilibrio, pero eso es todo. La búsqueda del equilibrio, la pincelada en la oscuridad con un instante de estabilidad, la ola que vacila un momento antes de volver a sumergirse en el mar... es la mayor constancia que podrá satisfacerse.

Empero, aunque cambiante, cada lenguaje es un cuadro viviente de una cultura y un estilo de vida.

Los patrones que contiene, ampliamente compartidos, reflejan una comprensión común acerca de actitudes hacia la vida, acerca de las formas en que la gente quiere vivir, de la forma en que quiere criar a sus hijos, la forma en que quiere comer sus alimentos, la forma en que desea vivir en familia, la forma en que quiere trasladarse de un sitio a otro, la forma en que trabaja, la forma en que hace que sus edificios miren hacia la luz, sus emociones con respecto al agua y, sobre todo, sus actitudes hacia sí misma.

Cada lenguaje es una tapicería de la vida que muestra, en las relaciones entre patrones, cómo pueden encajar las diversas partes de la vida y cómo pueden tener sentido concretamente en el espacio.

Y no es, sobre todo, sólo una imagen pasiva. Tiene fuerza. Es un lenguaje activo y potente que tiene la capacidad de dejar que los hombres se transformen a sí mismos y a su entorno.

Imaginemos que un día millones de personas están utilizando lenguajes de patrones y rehaciéndolos. ¿Impresionaría entonces como extraordinario que esos poemas que intercambian, esa gigante tapicería de imágenes que crean cobrara vida ante sus propios ojos? ¿Sería posible entonces que la gente dijese fríamente que los poemas no son reales y que los patrones sólo son imágenes, cuando de hecho el mundo de las imágenes domina el mundo de la materia?

En los primeros tiempos la ciudad misma estaba proyectada como una imagen del universo... su forma era una garantía de la relación entre los cielos y la tierra, la imagen de una forma de vida integral y coherente.

Un lenguaje de patrones vivientes es más aún. Enseña a cada persona su relación con el mundo en términos tan poderosos que aquélla puede reafirmarlo diariamente empleándolo para crear nueva vida en todos los lugares que la rodean.

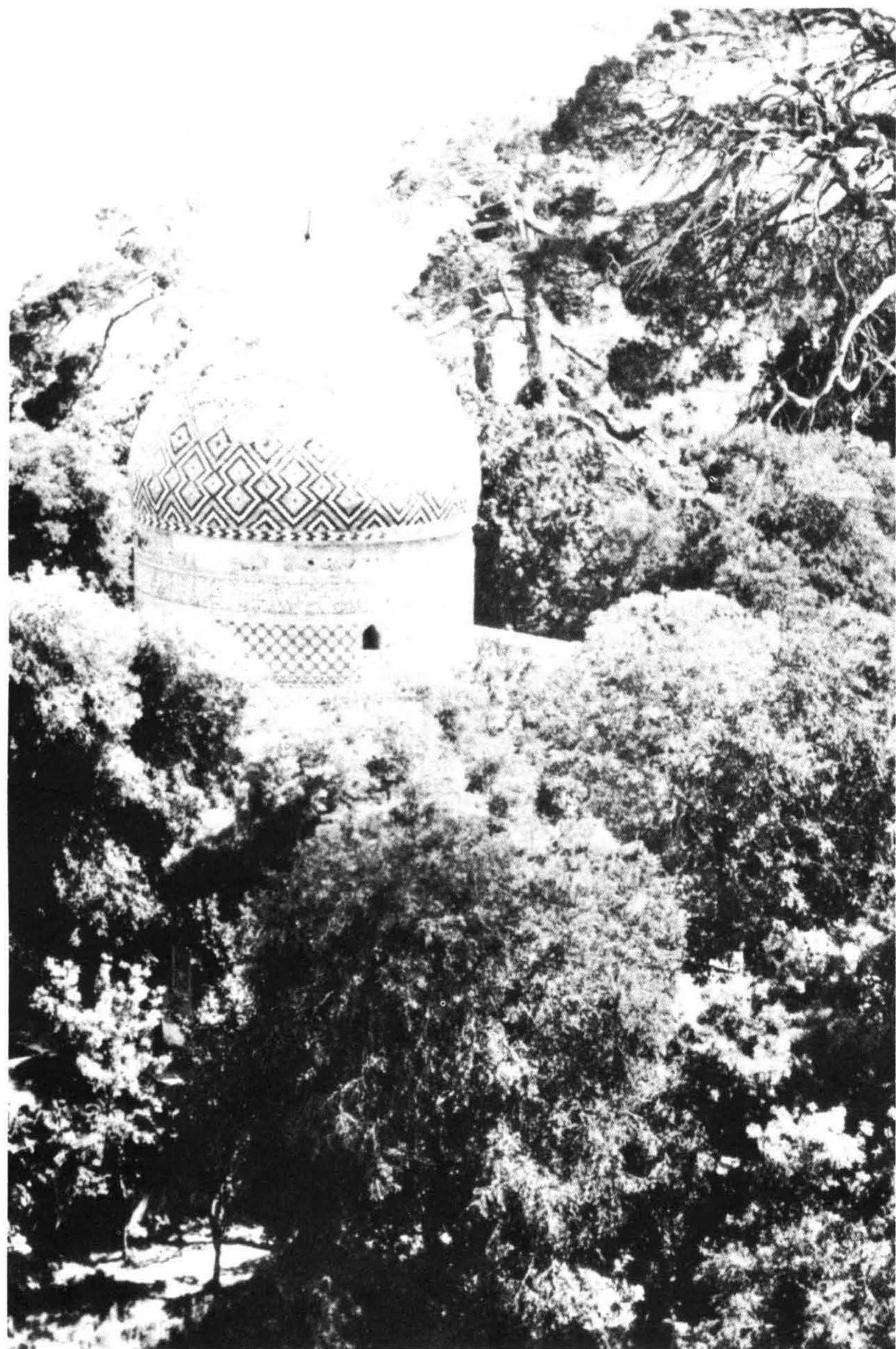
Y en este sentido veremos, por último, que el lenguaje viviente es un portal.

El modo

Una vez construido el portal, podemos atravesarlo y pasar a la práctica del modo intemporal.

18. El poder genético del lenguaje

Ahora comenzaremos a ver en detalle de qué manera el orden rico y complejo de una ciudad puede originarse en miles de actos creativos, pues una vez que tenemos un lenguaje de patrones común en nuestra ciudad, todos poseemos la capacidad de dar vida a nuestras calles y edificios a través de nuestros actos más corrientes. Como una semilla, el lenguaje es el sistema genético que da a nuestros millones de pequeños actos la capacidad de formar un todo.



Supongamos, en principio, que una ciudad o un barrio, o un grupo de personas o una familia adoptan alguna versión del lenguaje de patrones como base para la reconstrucción de su mundo.

¿Cuál es la relación entre este lenguaje de patrones común y el constante proceso de construcción y destrucción que da su forma a la ciudad?

En primer lugar reconozcamos que cada persona de la ciudad tiene la capacidad de dar forma a su propio entorno.

Un campesino de una cultura tradicional «sabía» hacer una casa hermosa por sí mismo. Lo envidiamos y pensamos que sólo él era capaz de hacerlo porque su cultura lo posibilitaba. Pero esa capacidad que poseía el campesino primitivo reside en su lenguaje de patrones.

Si ahora los habitantes de la ciudad tienen un lenguaje de patrones que es un todo, poseen exactamente la misma capacidad. Cualquier acto de construcción o reforma que encaren —construir un banco, un arriate, una habitación, una terraza, una casita, una casa, un grupo de casas, rehacer la calle, una tienda, el enrejado de una cafetería, un complejo de edificios públicos, incluso la remodelación de un barrio— pueden emprenderlo por sí mismos.

Una persona con un lenguaje de patrones puede diseñar cualquier parte de un entorno.

No es necesario que sea un «experto». La pericia está en el lenguaje. Esa persona puede contribuir con igual eficiencia a la planificación de una ciudad, al diseño de su propia casa o a la remodelación de una sola habitación, porque en cada caso conoce los patrones correspondientes y sabe cómo combinarlos y de qué manera la parte específica en la que trabaja encaja en el todo más amplio.

Y es esencial que la gente dé forma a su entorno por sí misma.

Una ciudad es algo viviente. Sus patrones son tanto patrones de acción como de espacio. Y en el proceso de realización, son los patrones de actividad y espacio, no sólo los de espacio, los que continuamente se construyen, destruyen y reconstruyen. Por tal razón es esencial que la gente lo haga por sí misma.

Si los patrones de la ciudad consisten meramente en ladrillos y argamasa, sería fácil demostrar que esos ladrillos y esa argamasa pueden ser hechos por cualquiera.

Pero dado que los patrones son patrones de acción, y que no habrá acción a menos que los patrones sean sentidos, creados y mantenidos por la gente cuya acción penetra en los patrones, no es posible que la ciudad viviente sea construida por profesionales para que otra gente viva en ella. La ciudad viviente sólo puede nacer mediante un proceso en el que los patrones son creados y mantenidos por la gente que participa en ellos.

Esto significa que el crecimiento y renacimiento de una ciudad viviente surge de una miríada de pequeños actos.

En una ciudad en la que ha desaparecido el lenguaje común, los actos de construcción y diseño están en pocas manos, y son pesados y desmañados.

Pero en la etapa en que cada ciudadano puede dar forma a un edificio, o a una parte de la calle, o contribuir a dar forma a un edificio público, o agregar un jardín o una terraza a un rincón de un edificio, el desarrollo y renacimiento de la ciudad es la concreción de un millón de actos.

Se trata de un flujo de millones y millones de actos minúsculos, cada uno en manos de la persona que mejor los conoce y es más capaz de adaptarlos a las circunstancias locales.

Dentro de este flujo, la gente de la ciudad constantemente construye, reconstruye y derriba, manteniendo, modificando, cambiando y volviendo a construir.

Una habitación, un edificio o un barrio no se hacen mediante un único acto de construcción, en un solo día. Son el resultado acabado y provisional de mil actos diferentes, desplegados a lo largo del tiempo y hechos por gente no relacionada entre sí.

Pero, ¿qué garantiza que este flujo, compuesto de actos individuales, no cree un caos?

¿Cómo guía y penetra en este flujo el lenguaje de patrones subyacente?

Gira sobre la relación íntima entre el proceso de creación y el proceso de reforma y reparación.

Cuando un organismo se desarrolla a partir de una semilla, el proceso de su desarrollo está guiado por los materiales genéticos. Todas las células contienen ADN y cada célula puede asumir su parte dentro del todo siguiendo el proceso de desarrollo que define el material genético. De alguna manera, como cada célula contiene el mismo material, todas reunidas y creciendo independientemente crean un todo que es completo.

Y una vez que el organismo es adulto, el mismo proceso genético guía el proceso de reforma y reparación. Si me corto, el mismo proceso genético que originalmente me creó, se ocupará de los procesos menores de cicatrizar la herida y de garantizar que todas las células que la rodean cooperen para volver a formar un todo.

De hecho, no hay niguna diferencia entre la forma en que los genes controlan el proceso de desarrollo genético que forma el embrión, y el proceso de reparación que cura la herida. Los genes operan continuamente, día a día y en todo momento.

Un organismo, que a primera vista parece una cosa estática, de hecho es un constante flujo de procesos.

Incesantemente nacen y mueren células. El organismo que hoy existe está compuesto por diferentes materiales del organismo de ayer. Dentro del flujo conserva las invariables amplias que definen su carácter, pero incluso éstas cambian lentamente a través del tiempo. De modo que lo que hay, en realidad, es un perpetuo flujo de crecimiento y deterioro, en que el «organismo» no es tanto un objeto como el carácter de las invariables subyacentes al flujo, que renace y se reorganiza día a día.

Una ciudad o un edificio también son un constante flujo de procesos.

Si hoy visitamos Londres, o Nueva York, veremos que son distintas a lo que eran hace cinco años. Al igual que en un organismo, tiene lugar un proceso que constantemente da forma a nuevos edificios, destruye los viejos, reemplaza, reconstruye y modifica el todo.

Pero también, al igual que en un organismo, hay algo que permanece inalterable: una continuidad invariable subyacente al flujo, un carácter, una «cosa», una «estructura», que siguen iguales.

Y el lenguaje de patrones es el que se asegura, así como hacen los genes distribuidos en las células, de que exista esta estructura, esta permanencia invariable en el flujo de las cosas, de modo tal que el edificio o la ciudad sigan siendo un todo.

Ya sabemos que el lenguaje de patrones común a una ciudad o a una comunidad define las situaciones fundamentales, los momentos arquetípicos, los componentes de la forma de vida que la gente quiere llevar.

Lo que ahora veremos es la forma en que este lenguaje de patrones, una vez que es un todo y está ampliamente difundido, también mantiene el lento desarrollo palpitante y la muerte de situaciones, edificios, momentos y lugares en la historia de la ciudad.

Imaginemos el constante proceso de creación que tiene lugar en una ciudad.

Ampliación de caminos, cierre de caminos, construcción de mercados, casas nuevas, reconstrucción de casas viejas, edificios públicos que se usan como oficinas, la creación de un parque en la esquina de una manzana, gente que baila y come en las calles, vendedores ambulantes que alimentan a esa gente, la instalación de un asiento desde el cual observar la calle, una chica que cose cojines para su rincón favorito, florece un huerto, ancianos que llevan afuera sus sillas de lona y se sientan bajo los árboles en flor, comienza a funcionar un nuevo hotel, se derriba una granja, una esquina que era parada de autobuses se convierte en un lugar donde la gente habla en público, un nuevo hotel crea la necesidad de taxis, la empresa de taxis instala una parada...

Todo esto está orientado por el hecho de que cada acto que contribuye a dar forma a los edificios y a la ciudad, y a sus actividades, está gobernado por el lenguaje de patrones que la gente comparte... y gobernado, sobre todo, por esa porción del lenguaje que es particularmente relevante para ese acto específico.

En síntesis, ese fluir en el que la ciudad origina nuevas actividades, mantiene las viejas, las modifica y las cambia, está guiado por el lenguaje de patrones común, así como el lento fluir de una flor, mientras vive, está gobernado por la semilla que contiene.

¿Cómo opera el lenguaje?

Cada problema edilicio concreto tiene un lenguaje. La ciudad, como totalidad, tiene un lenguaje. Y cada pequeña tarea edilicia dentro de la ciudad tiene su propio lenguaje.

El lenguaje de patrones más amplio cubre la ciudad. Contiene, a modo de sublenguajes, lenguajes para las diferentes culturas y subculturas de la ciudad. Éstos contienen los sublenguajes específicos para climas o condiciones locales concretos, los que a su vez contienen los lenguajes para los diversos barrios. Éstos contienen los lenguajes para diferentes tipos de edificios y para el edificio concreto que se construirá en un solar concreto... los que a su vez contienen, como sublenguajes

menores, los lenguajes que diferentes familias o individuos pueden requerir para construir sus habitaciones, sus jardines y los diversos rincones individuales de los edificios mayores...

He aquí un lenguaje para un asiento de ventana:

VISIÓN ZEN
LUGAR VENTANA
ASIENTO EMPOTRADO
LOS MARCOS COMO BORDES ENGROSADOS
MOCHETAS PROFUNDAS
VENTANAS QUE ABRAN
ENTREPAÑOS PEQUEÑOS
LUZ FILTRADA

He aquí un lenguaje para una casa:

LA FAMILIA
JARDÍN SEMIOCULTO
LUGARES ÁRBOLES
ALAS DE LUZ
ENTRADA PRINCIPAL
GRADIENTE DE INTIMIDAD
ÁREAS COMUNES EN EL CENTRO
DORMIR A LEVANTE
PATIOS CON VIDA
SOL DENTRO
COCINA RURAL
SECUENCIA DE ESPACIOS-ESTAR
DOMINIO DE LA PAREJA
TALLER DOMÉSTICO

He aquí un lenguaje para reformar terrenos comunales en un barrio:

NUDOS DE ACTIVIDAD
MALLA DE SENDEROS Y COCHES
CALLES VERDES
PUERTAS URBANAS PRINCIPALES
VEGETACIÓN ACCESIBLE
PEQUEÑA PLAZA PÚBLICA
LUGARES ELEVADOS
BAILE EN LA CALLE
TERRENOS SAGRADOS
LOCALES PÚBLICOS EXTERIORES
CAFÉ TERRAZA

He aquí un lenguaje para determinar el límite de desarrollo de una ciudad:

INTERPENETRACIÓN CAMPO-CIUDAD
VALLES AGRÍCOLAS
TRAMA DE CALLES RURALES
ÁREAS DE TRANSPORTE LOCAL
CIRCUNVALACIONES
LUGARES SAGRADOS

Todo acto de construcción da origen a un puñado de patrones.

En una ciudad con un lenguaje común, dicho puñado se escoge siempre entre los mismos pocos centenares de patrones que definen la ciudad. Así, a medida que se realizan diferentes actos de construcción —aunque sean distantes o físicamente no relacionados— se crean gradualmente los mismos pocos centenares de patrones una y otra vez... patrones que dan a la ciudad su coherencia como un todo.

Y entonces vemos cómo cada acto de construcción —dado que su lenguaje de patrones forma parte del lenguaje más amplio para la ciudad— contribuye al proceso más amplio que crea la ciudad.

Así como cada gen o grupo de genes dentro de un cromosoma guía el desarrollo y la reforma o reparación de porciones individuales del organismo, cada sublenguaje del lenguaje común de una ciudad también garantiza la organización naciente del todo en forma completa y coherente.

Como ocurre en el organismo, no hay agudas diferencias entre el proceso de construcción y el proceso de reforma. Cada proceso de construcción contribuye a reformar algún todo más amplio del que sólo es una parte. Nada es un todo en sí mismo.

Y el lenguaje de patrones más amplio que es compartido subyace en el flujo de actos de construcción y reforma, y se asegura de que haya una estructura, una permanecia invariable en el flujo de las cosas, que hace que la ciudad siga siendo un todo.

Pero el proceso que integra los millones de pequeños actos y los unifica no está dado meramente por el hecho de que dichos actos sean guiados por partes de un lenguaje amplio.

El lenguaje común tiene un poder integrador que va mucho más allá de tan simple coordinación. Esto ocurre, esencialmente, porque a través de la red del lenguaje cada patrón está relacionado con todos los demás patrones del lenguaje. Y este sencillo hecho estructural refleja el hecho más importante de que todo acto de construcción también puede ir más allá de sus propios límites y contribuir al desarrollo de los demás patrones de la ciudad.

Cada lenguaje de patrones del lenguaje más amplio puede, dado que está relacionado con la totalidad del lenguaje, contribuir al surgimiento de todos los demás patrones.

Recordemos que cada patrón de un lenguaje está vinculado a los patrones que están por encima y por debajo de él. Así, por ejemplo, el patrón de TERRAZA PRIVADA A LA CALLE ayuda a completar los patrones más amplios de la calle: CALLES VERDES, JERARQUÍA DE ESPACIOS ABIERTOS y TERRENOS COMUNES. Aquél es completado a su vez, por los patrones más pequeños que están por debajo de él en el lenguaje: HABITACIÓN EXTERIOR, MURO SEMIABIERTO, LADRILLO Y BALDOSÍN BLANDOS.

Cuando utilizamos un lenguaje común para introducir un patrón en nuestro mundo también construimos automáticamente estos patrones más grandes y más pequeños. Al construir una TERRAZA PRIVADA A LA CALLE, dentro del marco de un lenguaje común, también intentamos situarla de manera tal que contribuya a formar la JERARQUÍA DE ESPACIOS ABIERTOS sobre la calle, que a su vez contribuye a formar CALLES VERDES; y también la completamos con el auxilio de una HABITACIÓN EXTERIOR, probablemente una pérgola o una hilera de columnas para cerrarlo, con un MURO SEMIABIERTO que contribuye a la relación parcial con la calle, y baldosas o ladrillos, o superficies de madera, que gradualmente se desgastan y muestran las huellas del uso, dejando que entre medio crezcan plantitas.

Cada lenguaje arrastra la estructura del lenguaje más amplio, llevando consigo a otros patrones más amplios y contribuyendo así a componer el todo más amplio.

Así, dentro del lenguaje más amplio es imposible que un acto no contribuya a formar el todo más amplio. Es imposible que un acto de construcción ocurra como un acto aislado: siempre se convierte en una porción del flujo de actos que contribuye a mantener el todo.

El grupo vecinal que da pasos para mejorar sus calles y terrenos comunales también contribuye a generar los patrones más amplios para el tráfico y las áreas de densidad y comerciales del todo que es la ciudad.

Quien construye una casa y tiene un lenguaje para una casa, contribuirá a construir la calle exterior a su casa, generará los patrones que forman la calle exterior a su casa.

El niño que ayuda a dar forma a su habitación también contribuirá a generar los patrones más amplios para la escalera y el espacio común exterior a su habitación.

Incluso la colocación de un ladrillo para remendar una pared no sólo se empleará para reparar esa pared, sino que colaborará en la reparación del asiento, la terraza o la chimenea que esa pared contribuye a formar.

Y el lenguaje de patrones es el instrumento mediante el cual el flujo que es la ciudad se perpetúa, retiene su estructura y se mantiene continuamente vivo.

Guía los actos de todos los individuos de manera tal que cada acto de construcción y cada acto menor, aparentemente más modesto, están guiados por los patrones del lenguaje que les son necesarios, y gradualmente genera estos patrones, día a día, incesantemente, de modo tal que el lugar se mantiene continuamente vivo mediante el proceso gradual de creación y destrucción. Lo que está vivo no es el producto acabado de este proceso, sino el flujo incesante propiamente dicho. No existe un producto de este proceso: los edificios y la ciudad vivientes son ese flujo incesante que, guiado por sus lenguajes, constantemente se crea a sí mismo.

Vemos entonces el enorme poder que tiene un lenguaje de patrones común.

El proceso de vida está marcado por la continua creación de todos formados por partes. En un organismo, las células cooperan para formar los órganos y el cuerpo como un todo. En una sociedad, las acciones individuales de la gente cooperan para formar instituciones y todos más amplios...

Y en una ciudad un lenguaje de patrones es sobre todo una fuente de vida, porque contribuye a generar los todos a partir de la cooperación de actos individuales.

19. Diferenciando el espacio

Dentro de este proceso, cada acto individual de construcción es también un proceso en que el espacio se vuelve diferenciado. No se trata de un proceso de adición en el que se combinan partes preformadas para crear un todo, sino de un proceso de despliegue similar a la evolución de un embrión, en el que el todo precede a las partes y de hecho les da vida desprendiéndose.



Pensemos ahora en un acto individual de construcción.

Como hemos visto, existe un lenguaje, parte del lenguaje más amplio, que es específico a este acto de construcción y lo domina para ordenarlo.

Pero ¿cómo funciona exactamente este lenguaje?

En los capítulos 21 y 22 analizaremos algunos ejemplos específicos, que muestran exactamente cómo opera el proceso para ayudar a una persona a trazar el plan de un edificio. Más adelante, en el capítulo 23, veremos cómo puede construirse el edificio, una vez trazado, de manera tal que continúe el proceso de desarrollo.

Empero, no comprenderemos plenamente estos ejemplos hasta entender dos puntos generales acerca de la forma en que opera un lenguaje de patrones. En este capítulo nos ocuparemos de la importancia del orden de los patrones en el lenguaje. En el próximo, de la importancia de la intensidad de cada patrón en la secuencia.

Empecemos recordando la verdad fundamental acerca de las partes de cualquier sistema viviente.

Cada parte es levemente diferente según su posición en el todo. Cada rama de un árbol tiene una forma levemente distinta, según su posición en el árbol. Cada hoja de la rama adquiere su forma detallada según su posición en la rama.

Y tienen que poseer este carácter porque para ser vivientes deben diseñarse correctamente, lo cual significa que deben contener cientos de patrones diferentes, solapados y entrelazados al mismo tiempo... y el diseño múltiple sólo puede estar contenido en la geometría de la naturaleza.

Entonces pregúntate qué tipo de proceso puede crear un edificio o un lugar que posean este carácter.

¿Qué tipo de proceso nos permitirá reunir un centenar de patrones en un espacio limitado?

O más concretamente —recordando el capítulo 8, donde decíamos que una geometría que contiene cientos de patrones interactuantes siempre volverá singular cada patrón— podemos preguntarnos qué tipo de procesos puede crear una cosa en la que cada parte sea ligeramente distinta.

A menudo se considera el diseño como un proceso de síntesis, de reunión de cosas, de combinación.

Según esta perspectiva, un todo se crea reuniendo partes. Las partes son previas y la forma del todo llega en segundo lugar.

Pero es imposible formar algo que tenga el carácter de la naturaleza sumando partes preformadas.

Cuando las partes son modulares y se hacen antes del todo resultan idénticas por definición y es imposible que cada parte sea singular según su posición en el todo.

Más importante aún, no es posible sencillamente que una combinación de partes modulares contenga el número de patrones que deben estar presentes simultáneamente en un lugar con vida.

Sólo es posible hacer un lugar viviente mediante un proceso en el que cada parte sea modificada por su posición en el todo.

Imaginemos que cierta COCINA RURAL consiste, en esencia, en una gran mesa de cocina, con un hornillo y mostradores alrededor. Ahora supongamos que en una esquina tiene que haber un gabinete. Es fácil ver que dicho gabinete tendrá que ser levemente distinto a los usuales; puede tener que formar parte del mostrador de la cocina o relacionarse con éste de alguna manera, y quizá tener cierta relación específica incluso con la mesa de la cocina.

Más aún, supongamos que este gabinete levemente distinto ha de contener un LUGAR VENTANA y un ALFÉIZAR, un lugar para sentarse, un antepecho bajo. Por supuesto, también en este caso el lugar de la ventana puede tener que adquirir su carácter en la forma específica del GABINETE; es posible que tenga menos luz, porque está en el único rincón que no ocupan los utensilios de cocinar; quizá tenga un cielorraso más elevado que el habitual porque la cocina necesita más ventilación; tal vez tenga el suelo embaldosado o azulejos en la pared, para rechazar el vapor y la humedad de la cocina.

En síntesis, cada parte adquiere su forma específica por su existencia en el contexto del todo más amplio.

Éste es un proceso de diferenciación.

Considera el diseño como una sucesión de actos de complejización: la estructura se introduce en el todo operando sobre éste y plegándolo, no sumando pequeñas partes entre sí. En el proceso de diferenciación, el todo da lugar a sus partes: las partes aparecen como pliegues en un paño de espacio tridimensional que gradualmente se pliega. La forma del todo y las partes nacen simultáneamente.

La imagen del proceso diferenciador es el desarrollo de un embrión.

Comienza como una célula única que llega a ser una bola de células. Luego, a través de una serie de diferenciaciones, cada una edificada sobre la anterior, la estructura se vuelve cada vez más compleja hasta que se forma un ser humano acabado.

Lo primero que ocurre es que esa bola tiene un interior, una capa intermedia y un exterior: el endodermo, el mesodermo y el exodermo, que más adelante se convertirán en esqueleto, carne y piel respectivamente.



A continuación aparece un eje en esa bola de células con tres capas. Dicho eje se asienta en el endodermo y se convertirá en la columna vertebral de la persona acabada.



Después, esa bola con un eje presenta una cabeza en un extremo.



Más adelante se desarrollan las estructuras secundarias —ojos, miembros— en relación con el eje vertebral y la cabeza.



Y así sucesivamente. En cada etapa de desarrollo se establece una nueva estructura sobre la base de la estructura establecida hasta ese momento. El proceso de desarrollo es, en esencia, una sucesión de operaciones, cada una de las cuales diferencia la estructura que ha sido establecida por las operaciones previas.

El despliegue de un diseño en la mente de su creador, bajo la influencia del lenguaje, es exactamente igual.

Un lenguaje te permite generar mentalmente una imagen de un edificio situando patrones, de a uno por vez, en el espacio.

Al principio de un proceso de diseño, puedes tener la idea de que el espacio descubierto debería estar «más o menos por allí» y el edificio «más o menos por allá». Ni el patrón para «espacio descubierto» ni el patrón para «edificio» están muy precisamente definidos en esta etapa. Son como dos nubes de dimensiones imprecisas, lo mismo que sus bordes. Ni siquiera es absolutamente seguro, en esta fase, que la nube llamada «espacio descubierto» lo sea totalmente, ni que la nube llamada «edificio» sea totalmente cubierta. Lo que ocurre es que en esta etapa del diseño sitúas estas dos nubes aproximadamente, en el entendimiento de que el diseño sólo es exacto dentro del orden de magnitud de las mismas y que más adelante podrá modificarse todo tipo de detalles de escala más pequeña.

Después, en el proceso, puedes estar situando la «entrada» al edificio. También en este caso el patrón que denominas «entrada» es un volumen nebuloso, aproximadamente del tamaño correcto, lo bastante claro para que puedas precisar su ubicación con respecto a las nubes más grandes y mostrar su relación con las cosas cercanas, pero de ninguna manera es exacto.

En otra etapa del proceso puedes colocar una columna. Esta columna tiene un peso y tamaño aproximados... pero en el momento en que la sitúas por vez primera es muy poco más lo que tiene. Luego haces más exacta la columna colocando los bordes, las barras de refuerzo, la base, etcétera.

Toda vez que queremos dar más precisión a estos patrones difusos y nebulosos, lo hacemos colocando otros patrones más pequeños que definen sus bordes y su interior.

Cada patrón es un operador que diferencia espacio, o sea, que crea distinciones donde no las había.

El operador es concreto y específico, en la medida en que siempre generará una instancia del patrón.

Pero el operador es muy general porque especifica la operación de manera tal que su ejecución interactúa con el entorno para hacer una materialización específica del patrón que es singular.

Y en el lenguaje, las operaciones están ordenadas en forma secuencial de forma que al cumplirse, una tras otra, nace gradualmen-

te una cosa completa, general en el sentido de que compartió sus patrones con otras cosas comparables, y específica en el sentido de que es única de acuerdo con sus circunstancias.

El lenguaje es una secuencia de estos operadores, en el que cada uno diferencia más aún la imagen que es el producto de las diferenciaciones previas.

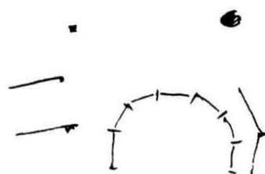
Puesto que los patrones están ordenados según su importancia morfológica, el uso del lenguaje garantiza que un todo sea sucesivamente diferenciado, de manera tal que aparezcan en él todos cada vez más pequeños, como resultado de las distinciones que se trazan.

Cuando un lenguaje de patrones se utiliza correctamente, permite a quien lo emplea hacer lugares que formen parte de la naturaleza, pues los actos sucesivos de diferenciación que los patrones definen están ordenados de modo que a cada paso nacen nuevos todos, infinitamente diversos porque se adaptan a los todos más amplios en los que se asientan; y las partes entre los todos son todos en sí mismas, porque los actos de diferenciación así las constituyen.

He aquí un sencillo ejemplo de un balcón cuya forma evolucionó mediante un proceso diferenciador.

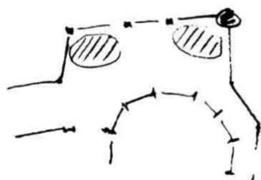
Mi casa tiene una ventana saledíza que da a un grupo de pinos. Decidí construir allí un balcón a 1,80 m por encima del suelo, al mismo nivel de la sala de estar. He aquí la secuencia de decisiones que dieron lugar al diseño.

LUGARES ÁRBOLES: Decidí usar un viejo pino como poste esquinero derecho de la extensión. Se trata de un hermoso árbol añoso que, en tanto esquina del balcón, extiende sus ramas hasta formar una sombrilla natural.



LUGAR SOLEADO: Puse el poste izquierdo lo más lejos posible hacia la izquierda, de manera tal de aprovechar un rincón donde la luz solar cae repetidas veces durante el día.

LA ESTRUCTURA EN FUNCIÓN DE LOS ESPACIOS SOCIALES: Decidí colocar otros dos postes, no uno, para crear dos espacios esquineros —cada uno de ellos un espacio social útil— con un diámetro de alrededor de 1,50 m. Una columna habría dividido el lugar sin crear espacios en ningún sitio, pues las esquinas habrían resultado demasiado grandes.



COLUMNAS EN LAS ESQUINAS: Quería que las esquinas fuesen lo bastante grandes para funcionar como espacios sociales, y por lo tanto más grandes que el espacio central. Por otro lado, dado que estas columnas definirían las posiciones de las vigas intermedias, quería hacer el espacio central tan grande como fuera posible... y no desperdiciarlo haciéndolo demasiado angosto. Como resultado de estas deliberaciones, finalmente me decidí por 5 ½-3-5 ½. Si los postes hubiesen estado igualmente espaciados, a intervalos modulares, las esquinas habrían sido demasiado pequeñas para tener vida.

VIGAS PERIMETRALES: La viga de la derecha corre en ángulo, de manera tal que podía desembocar directamente en el árbol.
SUPERFICIE DEL SUELO: Se cortaron las tablas, tal como era necesario para cubrir la forma total del balcón.



Imaginemos cómo habría sido este balcón si hubiese intentado hacerlo con componentes modulares.

Digamos que disponía de algún tipo de módulos prefabricados de hormigón, cada uno de ellos de 0,40 m de ancho.

Habría sido imposible usar el árbol, pues el módulo tiene una forma predeterminada de unirse a una columna... y dentro del sistema no habría habido manera de unirla al árbol, porque éste se inclina en un ángulo que no concuerda con los módulos.

También hubiera sido imposible hacer desembocar la viga en el árbol, pues éste forma un ángulo. Habría sido necesario hacer alguna extraña composición de cuadrados, que destruiría el sencillo límite entre el balcón y los arbustos y árboles de más abajo.

El ancho del balcón habría tenido que ser de 3,20 a 4,80 m. El segundo es excesivo. El primero impide un uso apropiado del lugar y anula la luz solar de la izquierda.

No habría sido posible usar las esquinas como lugares eficaces:

el espaciamiento uniforme de las mismas habría vuelto imposible que las esquinas fuesen lo bastante amplias para ser utilizadas.

En síntesis, este balcón —orgánico como es— no habría podido construirse con componentes modulares.

Sólo el proceso de diferenciación —que garantiza que cada decisión se adapte únicamente a las decisiones más amplias que la precedieron sin ser estorbada por los detalles que la sucederán— permitió que el balcón llegara a ser algo viviente y natural.

Pero este proceso sólo funciona porque los patrones del lenguaje guardan cierto orden.

Supongamos, por ejemplo, que tomo en orden azaroso una lista de patrones para una casa. No podré construir a partir de ellos una imagen coherente, porque es casi seguro que las diferentes operaciones se contradecirán entre sí. Con el propósito de comprender esto claramente, imagina que alguien te lee una serie de patrones para una casa, de uno en uno. Tú intentas formarte una imagen coherente de la casa a medida que ese alguien te lee. Supongamos por un momento que lee la lista de patrones en orden azaroso:

HABITACIÓN EXTERIOR: La sala de estar da a una especie de recinto al aire libre.

GABINETES: Hay gabinetes alrededor de todo el borde de la sala de estar.

CONEXIÓN COCHE-CASA: La cocina está cerca de la entrada a la casa.

DOMINIO DE LOS NIÑOS: Los dormitorios de los niños están cerca de la cocina.

COCINA RURAL: La sala de estar y la cocina son contiguas, con un mostrador semiabierto entre ambas.

No puedes leer esta lista de patrones uno a uno, en este orden, y crear la imagen coherente de una casa. Cuando llegues al último tendrás que «volver atrás». Cuando hayas leído los cuatro primeros, ya habrás relacionado la sala de estar, el jardín, las habitaciones de los niños y la cocina de cierta manera... y sería obra de la casualidad que esta disposición incluyera el quinto patrón, según el cual la cocina y la sala de estar se comunican entre sí.

Si la disposición que imaginas en ese momento indica que la sala de estar y la cocina están separadas, tendrás que modificarla, y modificarla significa, prácticamente, volver al primer patrón.

Los patrones sólo me permitirán formar mentalmente una única imagen coherente si el orden en que los tomo me permite construir gradualmente la imagen de un diseño, de a un patrón por vez.

Y sólo podré hacerlo si cada patrón es siempre consecuente con la imagen total que he construido a partir de los patrones anteriores en la secuencia.

Esto exige que la secuencia de los patrones satisfaga tres simples condiciones.

En primer lugar, si el patrón A está por encima del patrón B en la red del lenguaje, debo tomar A antes de tomar B. Ésta es la regla más importante. Por ejemplo, si SALA DE ESTAR se encuentra encima de GABINETE en el lenguaje (de modo que un gabinete es parte de una sala de estar), es evidente que no podré introducir GABINETES en la imagen de mi SALA DE ESTAR hasta tener una imagen aproximada de la SALA DE ESTAR.

En segundo lugar, debo juntar lo más posible en la secuencia B todos los patrones que se encuentran inmediatamente por encima de A. Si ÁREAS DE CIRCULACIÓN y CONEXIÓN COCHE-CASA están inmediatamente por encima de ENTRADA PRINCIPAL, ambos contribuyen a preparar la escena para la creación de la entrada principal. En mi mente, sólo formarán un marco coherente para la entrada si están juntos y puedo fusionarlos.

En tercer lugar, debo juntar lo más posible en la secuencia todos los patrones que se encuentran inmediatamente por debajo del patrón A. Por jemplo, ESPACIO EXTERIOR POSITIVO y ALAS DE LUZ, que se encuentran inmediatamente debajo del COMPLEJO DE EDIFICIOS deben ir juntos. Cuando pones una casa en un solar estás creando *simultáneamente* los espacios descubiertos que forman el jardín y dan forma al edificio. No puedes evitarlo. Uno define al otro. El edificio define al espacio descubierto y éste define al edificio. De modo que debes utilizar los dos patrones lo más simultáneamente que te sea posible.

Hemos logrado demostrar experimentalmente que cuanto más cumple estas tres condiciones una secuencia de patrones, tanto más coherente es la imagen mental de una persona.

Cuando la secuencia satisface perfectamente estas condiciones, cualquier persona —incluso uno de los así llamados «legos»— creará de forma espontánea en su mente una imagen coherente de un edificio completo, a medida que oye los patrones uno a uno. Cuando haya oído todos los patrones, podrá describir con claridad el diseño completo, estará en condiciones de «pasear» a otra persona por el edificio, de describir lo que ve desde diversos ángulos y así sucesivamente; en síntesis, su diseño es coherente y completo.

Por otro lado, cuanto más viola las tres condiciones una secuencia de patrones, tanto más incoherente se vuelve la imagen mental de una persona.

Por ejemplo, si dos patrones que se encuentran por encima de un patrón dado en un lenguaje, están ampliamente separados en la secuencia, es muy probable que la relación entre ellos sea confusa en el diseño naciente. O el caso más extremo: si en la secuencia hay un patrón pequeño antes de uno grande —violando así la primera condición—, es muy probable que todos los patrones que están entre ambos en la secuencia se desdibujen en el diseño naciente o, peor aún, caigan en el olvido.

Por tal razón un lenguaje de patrones posee la capacidad natural de ayudarnos a formar imágenes coherentes.

Porque siempre tenemos la posibilidad de emplear nuestro lenguaje para producir una secuencia que sea consecuente con estas tres condiciones. Supongamos, por ejemplo, que quieres utilizar un lenguaje para diseñar una casa.

En el capítulo 16 comprendimos que el lenguaje posee la estructura de una red o cascada. Supongamos, a modo de razonamiento, que el lenguaje contiene 100 patrones necesarios en la casa. Para tomar estos 100 patrones en el orden correcto debes iniciar una especie de viaje, sencillamente, en el que atravieses la red del lenguaje, tomando un patrón por vez, avanzando en sentido aproximadamente descendente, y hacia atrás y adelante al mismo tiempo, ateniéndote a las tres condiciones lo más estrictamente que puedas.

Las secuencias que obtenemos del lenguaje cumplirán casi automáticamente estas tres condiciones.

Por supuesto, la secuencia específica de patrones para un proyecto dado será siempre única, en función de los detalles del proyecto.

Esto ocurre porque los patrones tienen relaciones ligeramente distintas entre sí según el contexto... lo cual influirá en la secuencia cuando tratemos de satisfacer las tres condiciones. Por ejemplo, en una casa de un solar urbano angosto, el patrón APARCAMIENTO PEQUEÑO ejercerá una influencia dominante en el diseño... y por lo tanto debe estar al principio de la secuencia. En otra casa en la que hay más terreno, este patrón puede aparecer después en la secuencia (puesto que los coches podrán estar casi en cualquier sitio sin provocar trastornos), pero otros patrones —por ejemplo LUGARES ÁRBOLES— deben aparecer antes, pues ahora son *éstos* los que ejercen una influencia dominante en el diseño.

Pero en todos los casos hay alguna secuencia de patrones que es la más apropiada para este diseño y puedes obtener esta secuencia más o menos directamente de tu conocimiento de la dimensión del efecto morfológico que tiene cada patrón en comparación con todos los demás.

La secuencia de los patrones para un diseño —tal como la genera el lenguaje— es, por lo tanto, la clave de ese diseño.

Ocurre que cuando encuentras la secuencia acertada se desprende casi automáticamente la capacidad de diseñar cosas coherentes y estás en condiciones de hacer un diseño hermoso e integral sin ninguna dificultad. Si la secuencia está correctamente formada, puedes crear un todo hermoso casi sin intentarlo, porque hacerlo está en la naturaleza de tu mente. Pero si la secuencia no está correctamente formada —si es en sí misma incoherente o son incompletos los patrones que contiene—, por mucho que lo intentes no lograrás crear un diseño integral.

Según el criterio convencional, un edificio no puede ser diseñado secuencialmente, paso a paso.

Pero sucede que no puedes comprender la morfología de un edificio ni crear un diseño que tenga esa morfología, hasta entender qué características son dominantes y cuáles secundarias: es fundamental para tu capacidad artística que establezcas en tu mente ese orden morfológico. En este sentido, la creación real de la secuencia por parte del artista es uno de los aspectos más cruciales de la tarea de diseño. Realmente comprendes por primera vez lo que estás haciendo en el momento en que la secuencia de los patrones se vuelve clara.

Las secuencias son malas cuando son secuencias *erróneas.*

Pero la secuencia que te brinda un lenguaje funciona porque encara el edificio como globalidad en cada uno de sus pasos.

Cada patrón es un campo que se extiende a través del todo y lo matiza, lo deforma, lo modela. Podemos tomar patrones paso a paso, uno a uno, porque cada patrón moldea el todo... y cada patrón puede moldear el todo que es el producto de los moldeamientos anteriores.

En la naturaleza, cada cosa nace y se desarrolla siempre como un todo.

Desde el primer día de su concepción un bebé es un todo, y cada día es un todo como embrión hasta que nace. No es una secuencia de añadidos sino un todo que se expande, se pliega, se diferencia.

Una ola se conforma como un todo; es parte del sistema de olas y es parte de una auténtica cosa viviente bien formada cuando nace, crece, choca y se pierde.

Una montaña es conformada como un todo: la corteza de la tierra empuja, la montaña adquiere su forma; mientras crece, cada piedra y cada partícula de arena también son un todo: no hay nada inconcluso durante los miles de años que las llevaron al estado en que hoy las conocemos.

Asimismo, un edificio sólo puede cobrar vida cuando se desarrolla como totalidad.

A medida que concebimos el todo en nuestra mente, nace como un todo, continúa como un todo a lo largo de nuestras operaciones mentales y concluye como un todo. Cada operación mental lo diferencia y lo hace más elaborado, pero lo encara como un todo y opera como un todo en la imagen que de él tenemos.

A todos los niveles se establecen ciertos patrones amplios y los detalles ocupan su posición de manera tal que se conformen a la estructura de estos patrones más amplios. Por supuesto, en estas circunstancias los detalles son siempre levemente distintos pues se deforman a medida que se introducen en la estructura más amplia ya establecida. Naturalmente, en un diseño de este tipo uno percibe que los patrones globales son más importantes que los detalles, dado que dominan el diseño. En la jerarquía de patrones, a cada patrón se adjudica la importancia y el dominio que le corresponde.

En consecuencia, cuando un lenguaje de patrones se usa correctamente, permite que la persona que lo utiliza haga lugares que forman parte de la naturaleza.

El carácter de naturaleza no es algo agregado a un buen diseño, sino que surge directamente del orden del lenguaje. Cuando el orden de los patrones del lenguaje es correcto, el proceso de diferenciación permite que el diseño se despliegue tan suavemente como una flor que se abre.

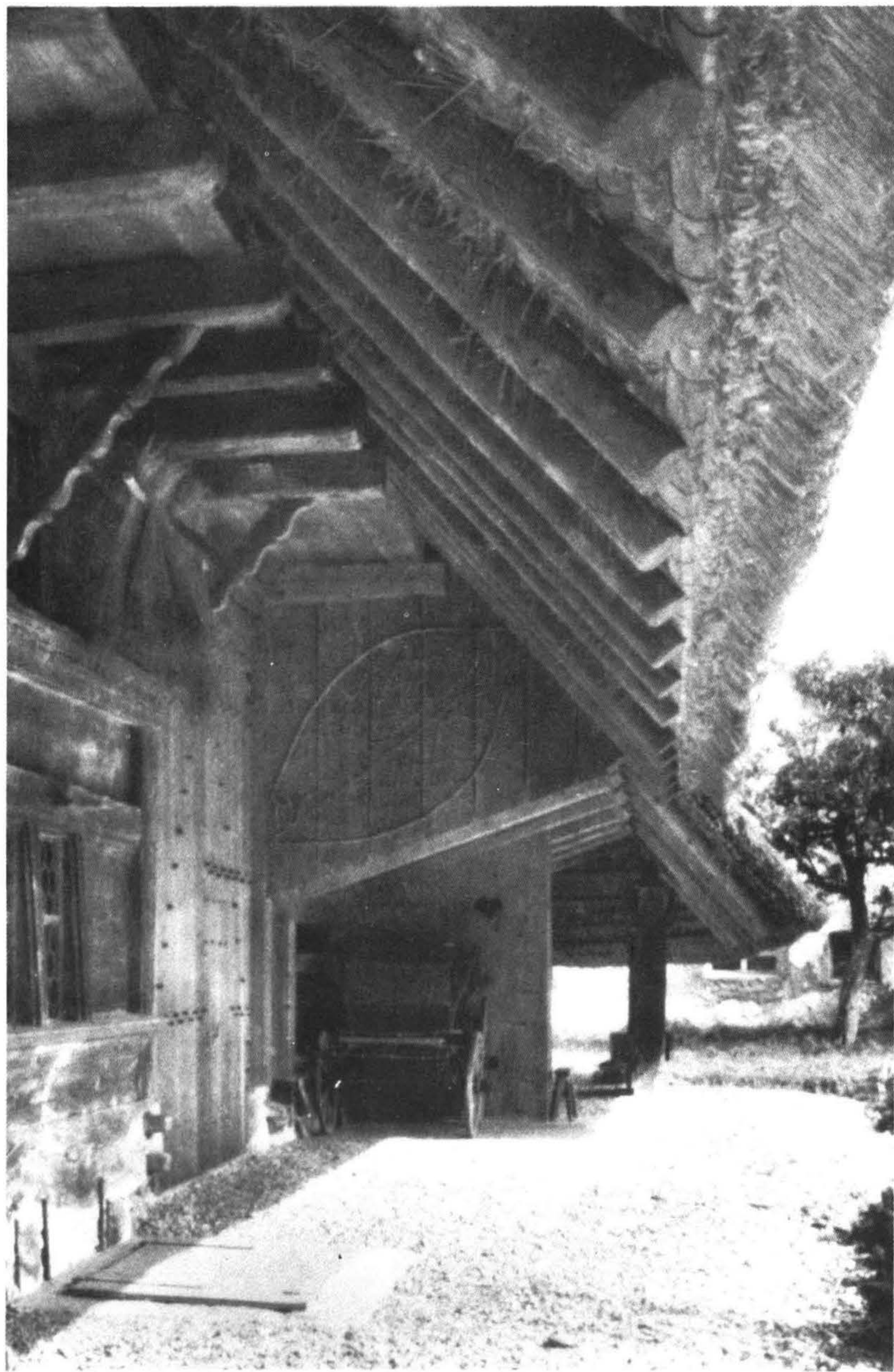
Ahora estamos preparados para descubrir los detalles de este proceso de despliegue.

20. Un patrón por vez

El proceso de despliegue se cumple paso a paso, un patrón por vez. Cada paso da vida a un solo patrón y la intensidad del resultado depende de la intensidad de cada uno de esos pasos individuales.









Supongamos ahora que para un acto de construcción dado tienes un lenguaje de patrones, y que los patrones de dicho lenguaje están ordenados en una secuencia correcta.

Para hacer el diseño tomas los patrones uno por uno y utilizas cada uno para diferenciar el producto de los patrones anteriores.

Pero ¿cómo funciona exactamente cada patrón?

En cualquier momento dado del despliegue de una secuencia de patrones, tenemos un todo parcialmente definido que posee la estructura que le es dada por los patrones que aparecen antes en la secuencia.

Ahora afrontamos el problema de introducir el siguiente patrón en ese todo, complementando con él el todo, infundiéndole la estructura de ese patrón, haciendo en el todo aquellas diferenciaciones que darán vida al siguiente patrón, a través de la estructura del todo.

¿Cómo funciona esto exactamente?

Supongamos, por ejemplo, que quieres crear un LUGAR VENTANA que sea viviente.

Empieza por recordar todos los lugares ventana concretos que conoces, especialmente los más hermosos. Cierra los ojos y concéntrate en ellos... de modo tal que adquieras un conocimiento directo e instintivo del patrón, arraigado en tu propia experiencia.

Concéntrate también en los aspectos específicos de LUGAR VENTANA que le dan vida: la luz, el asiento, el alféizar, probablemente las flores que crecen afuera, la serenidad y separatidad que hacen un «lugar» del lugar ventana.

Pregúntate cómo se vería este patrón si ya estuviese en el lugar que deseas.

Para obtener una respuesta sólo necesitas cerrar los ojos y pensar que atraviesas la puerta. Imagina que la habitación o el lugar al que estás dando forma tiene un LUGAR VENTANA.

Tu conocimiento del patrón, en interacción con tu conocimiento del lugar, te hablará y te dirá qué forma adquiere el patrón en ese lugar específico.

Para mantener la fortaleza del patrón es esencial que todavía no le agregues ningún detalle. Aún no necesitas imaginar las posiciones de los cristales en detalle, pues de eso se ocuparán patrones posteriores. Todavía no necesitas saber cuál es, exactamente, la altura de los antepechos, pues de eso se ocupará ANTEPECHO BAJO más adelante. No tienes por qué saber cuál es exactamente la altura del cielorraso porque más tarde lo decidirá el patrón VARIEDAD EN LA ALTURA DE TECHOS.

En esta etapa lo único que tienes que tener claro es el todo, el espacio del LUGAR VENTANA propiamente dicho, su tamaño, la entrada de luz, la forma en que se sienta la gente para relacionarse con la luz y con el interior de la habitación, y sobre todo cómo el lugar de la ventana define un *lugar* identificado y luminoso. Debes saber estas cosas, pues son aquellas de las que se ocupa específicamente este patrón.

Lo más importante es que te tomes en serio el patrón.

No tiene ningún sentido emplear el patrón si sólo finges estar de acuerdo con él.

Recuerdo por ejemplo el caso de un hombre que estaba diseñando una casa en la playa con dos apartamentos, uno encima del otro, y una escalera exterior que conducía al piso superior. Me contó cómo encajaban en su diseño los patrones que utilizaba; me dijo que el rellano de lo alto de la escalera era la TRANSICIÓN EN LA ENTRADA CORRESPONDIENTE al apartamento de arriba.

Le respondí: Oye, este pequeño rellano de 1 por 1,50 m no es una TRANSICIÓN EN LA ENTRADA. Tú le llamas así y finges ante ti mismo haber creado este patrón en este lugar. Pero ese rellano sólo es el final de la escalera. Una TRANSICIÓN EN LA ENTRADA es un lugar donde cambia la luz, un lugar donde cambia el nivel, donde de pronto te sientes inundado por la sensación de una nueva experiencia, una modificación, una especie de limpieza que surge exactamente antes de pasar al interior.

Si de verdad quieres hacer una TRANSICIÓN EN LA ENTRADA en lo alto de la escalera, debes cerrar los ojos y preguntarte: ¿Cómo sería si fuese la transición de entrada más maravillosa del mundo?

Demos rienda suelta a la imaginación. Cierro los ojos. Veo un lugar desde el cual aparece un panorama que no es posible ver desde el pie de la escalera. Veo un lugar poblado de aroma a jazmines en verano. Escucho mis pisadas al llegar a ese lugar en lo alto: cambian, probablemente porque una tabla cruje. Empiezo a imaginar una escalera casi cercada por un calado de madera que en la parte alta tiene una abertura con vista al mar; arriba una pérgola por la que trepa el jazminero; junto a la puerta un asiento en el que puedo sentarme a oler la brisa;

la escalera no es rígida, de modo tal que las tablas crujen cuando empiezo a subir...

Entonces has hecho realmente algo.

Ahora esta transición de entrada es algo más que una mera frase: es una verdadera cosa viviente. Aunque ahora quizá resulta sorprendente. ¿Cómo tengo que construir la escalera para que siga cercada más abajo con madera calada que permita la entrada de luz? ¿Cómo debo colocar el rellano de lo alto para que mire al mar? Ya no es sólo «la parte alta de la escalera». Se trata de un lugar que no olvidaré porque posee un carácter, un carácter que no ha sido voluntariosamente creado por mí sino generado prestando la atención debida al patrón.

Cada patrón, cuando lo haces realmente, crea un carácter casi sorprendente.

Cuando insistes, cuando auténticamente das forma al patrón y lo sigues seriamente, genera un carácter: resulta casi sorprendente, levemente asombroso. Es algo excepcional: sabes que alguien ha estado trabajando allí. No es algo difuso sino algo cabal.

Por ejemplo, en la segunda fotografía de este capítulo, el alero del tejado protector es inmenso.

Se ha prestado toda la atención debida al techo de protección. Quienes lo construyeron lo hicieron con todo el valor y la certeza de que era realmente necesario. Allí no hay medias tintas ni concesiones: es un tejado protector hecho y derecho.

En la tercera fotografía, la LUZ FILTRADA es intensa.

Esta fotografía es importante porque demuestra que tomarse en serio los patrones no requiere dinero. Allí, en la más sencilla de las cabañas, sus ocupantes sentían tan intensamente la LUZ FILTRADA que tendieron ristras de habas de un lado a otro de la ventana. Se tomaron en serio el patrón y crearon por sí mismos algo único.

Es la misma intensidad que puedes encontrar en una roca, en un árbol que crece en circunstancias extraordinarias. Cuando un árbol crece en un rincón, recibe el viento desde un ángulo y hay rocas debajo, puede adquirir un carácter salvaje, intenso, creado por la interacción entre las circunstancias específicas y sus genes. Cuando a los patrones se les da toda su intensidad y se les permite interactuar libremente con las circunstancias, obtenemos el mismo resultado.

Y en la primera fotografía también vemos que la LUZ EN DOS LADOS DE CADA HABITACIÓN es lo más intensa posible.

Casi todo el mundo tiene alguna experiencia de una habitación llena de luz, donde el sol entra a raudales, probablemente cortinas amarillas, madera blanda, en el suelo charcos de luz solar que persigue el gato... mullidos cojines en los que da la luz, la mirada en un jardín lleno de flores.

Si repasas tu propia experiencia, sin duda recordarás un lugar semejante, un lugar tan hermoso que sólo pensarlo te deja pasmado.

Observa la gran sala del Palacio Topkapi en la primera fotografía. Da la impresión de que la habitación misma es una enorme ventana. Puedes hacer una sala semejante si prestas suficiente atención, si eres lo bastante serio con respecto a las ventanas, si observas de dónde llega la luz y no emplazas la sala sencillamente en el lugar en el que recibe luz por dos lados sino en el mejor, donde puede recibir luz por todos lados, la mejor luz y la más hermosa que hay en el lugar: entonces puede ocurrir.

Quizá no creas que eres capaz de hacer un lugar tan hermoso.

Entonces, cuando llegues a este patrón, LUZ EN DOS LADOS DE CADA HABITACIÓN, investigarás de manera somera y superficial para comprobar si todas las habitaciones tienen dos paredes al exterior y si hay un par de ventanas en los sitios más o menos apropiados.

Pero eso no produce nada. Sólo cuando prestas atención con la plena certeza de que cada habitación que hagas puede ser tan hermosa como la más hermosa y llena de luz que hayas visto en tu vida, serás lo suficientemente serio. En ese momento ocurrirá. Sólo basta con que lo desees intensamente.

Para lograrlo sólo tienes que dejar que ocurra en tu mente.

Piensa: estoy entrando en esa habitación; aún no estoy dentro pero atravieso la puerta y con gran sorpresa de mi parte aparece ante mis ojos la sala más hermosa que he visto en mi vida. Allí está presensente el patrón LUZ EN DOS LADOS, tan intenso y hermoso como en cualquier otra sala que conozca, tan intenso como en la fotografía del Palacio Topkapi. Dices todo esto para tus adentros antes de cruzar la puerta. Luego, con los ojos cerrados, sales imaginariamente de la habitación contigua, abres la puerta de par en par y entras: allí está.

Allí está. De repente, sin necesidad de que hagas un esfuerzo consciente, tu mente te mostrará que esa luz por dos lados es, en ese lugar específico, tan hermosa como la más hermosa que conozcas.

No trates de crear conscientemente el patrón. Si lo haces, las imágenes e ideas de tu mente lo deformarán, comenzarán a tomar posesión de la situación, y el patrón propiamente dicho no logrará abrirse paso en el mundo: en su lugar habrá un «diseño».

Líbrate de las ideas que pueblan tu mente. Líbrate de las fotografías que hayas visto en revistas, en casas de amigos... Insiste en el patrón y sólo en el patrón.

El patrón y la situación real unidos crearán en tu mente la forma apropiada si dejas que ocurran, sin intentar hacerlo tú.

Éste es el poder del lenguaje y la razón por la cual el lenguaje es creativo.

Tu mente es un medio en cuyo interior puede producirse la chispa creativa que salta entre el patrón y el mundo. Tú sólo eres el mediador de esta chispa creativa, no su inventor.

Recuerdo que en una ocasión intentaba elaborar en Berkeley un plano de situación sobre el papel, para construir casas en Perú. Una de las VÍAS LOCALES EN LAZO aún no estaba correctamente emplazada y no lográbamos encontrar la forma adecuada de encajar este patrón en el diseño... de modo que decidí dar un paseo imaginario por el lugar.

Me senté en mi sillón, en Berkeley, a 12.000 kilómetros del lugar real en Lima; cerré los ojos y me eché a andar por el mercado. Había muchas sendas estrechas, rodeadas de bambú para dar sombra, con pequeños puestos en los que los fruteros venden sus mercancías en carros. Me detuve junto al carro de una anciana y le compré una naranja. Allí estaba, casualmente de cara al norte. Di un mordisco a la naranja... en mi imaginación. Y precisamente mientras la mordía, de pronto me pregunté: ¿Dónde está ese camino? Sin pensarlo, supe exactamente dónde estaba y cuál era su relación con el mercado... supe que tenía que estar *por allí*, hacia la derecha, proveniente de la dirección hacia la que yo miraba. Supe que para ser natural tenía que extenderse hacia el mercado y lindar con éste por allí.

Interrumpí el fluir de mi imaginación, volví a mi sala y a mi sillón, y a mi esfuerzo por hacer el diseño. De inmediato comprendí que esa posición del camino, que tan naturalmente me había llegado, era totalmente distinta a todas las que habíamos intentado poner en papel durante los últimos días... también supe que era precisa y satisfacía perfectamente los requerimientos de todos los patrones.

Lo que me permitió saber espontáneamente cuál era el lugar más natural para ese camino fue la vividez de estar allí y morder esa naranja.

Puede sorprenderte esta forma de dejar que los patrones adquieran forma por sí mismos.

Para lograrlo debes abandonar tu propio control y dejar que el patrón se haga cargo de la tarea. Normalmente no puedes hacerlo porque intentas tomar decisiones sin confiar en la base que los susten-

ta. Pero si los patrones que empleas te son familiares, si para ti tienen sentido, si confías en que lo tienen y son profundos, no existe ninguna razón para tener miedo y ninguna razón para tener miedo de abandonar tu control sobre el diseño. Si el patrón tiene sentido no necesitas controlar el diseño.

Quizá temas que el diseño no funcione si sólo tomas un patrón por vez.

Si tomas un patrón por vez, ¿qué garantía hay de que todos los patrones encajen coherentemente? ¿Qué ocurre si reúnes los patrones de uno en uno y repetinamente, en el noveno o décimo, descubres que es imposible de realizar, porque hay un conflicto entre el diseño que hasta ese momeno ha surgido y el siguiente patrón de la secuencia?

El mayor temor que experimentamos en el proceso de diseño es que no todo funcionará. No obstante, el diseño sólo cobrará vida cuando logres librarte de este temor.

Supongamos, por ejemplo, que estás tratando de decidir dónde situar la entrada de tu casa. Mientras lo haces, revolotean en tu mente imágenes de otros problemas. ¿Podré situar el comedor si pongo la entrada aquí? Por otro lado, si la pongo allí quizá no tenga lugar para encajar correctamente las alcobas. ¿Entonces qué haré? ¿Cómo puedo situar la entrada de manera tal que todos estos problemas se resuelvan por sí mismos cuando llegue el momento?

Pero no puedes crear un patrón de intensidad plena en tanto te preocupes y pienses en otros patrones que abordarás más adelante en la secuencia.

Este frenesí siempre matará al patrón. Te obligará a crear configuraciones artificiales y «elaboradas» que son rígidas e inertes. Ésta es la cuestión que con mayor frecuencia impide a la gente crear patrones de intensidad plena.

Supongamos, por ejemplo, que estamos tratando de construir una casa que contiene cincuenta patrones. Parece casi inconcebible que estos cincuenta patrones no planteen conflictos entre sí y parece esencial, por lo tanto, elaborar algún plan general en el que se hagan suficientes concesiones para permitir que cada uno de los patrones esté presente en cierta medida.

Este esquema mental destruye los patrones.

Destruye toda posibilidad de vida, pues en cuanto empiezas a hacer componendas entre los patrones, no queda vida en ellos.

Pero este esquema mental no es necesario. No hay ninguna necesidad de hacer componendas entre los patrones.

Cuando empiezas a pensar en avenencias entre los patrones, no

tienes en cuenta el hecho de que cada patrón es una *regla de transformación.* El hecho de que cada patrón sea una regla de transformación significa que cada uno tiene el poder de transformar cualquier configuración introduciendo en ella una nueva configuración sin trastornar nada esencial de la configuración ya existente.

Supongamos que quiero crear una ENTRADA PRINCIPAL.

El carácter de ENTRADA PRINCIPAL en tanto regla significa que puedo tomar cualquier configuración que carezca de este patrón —puede tratarse de un edificio real ya existente o de un edificio parcialmente elaborado en mi mente— y aplicárselo... o sea introducirle una ENTRADA PRINCIPAL en la forma más hermosa y profunda posible, sin trastornar lo esencial de lo que ya tengo.

No existe ninguna razón para actuar con timidez.

Si he de crear una ENTRADA PRINCIPAL hermosa, no tiene sentido que me preocupe pensando si más tarde podré crear allí una hermosa TRANSICIÓN EN LA ENTRADA.

En el momento de introducir en el diseño ENTRADA PRINCIPAL sólo debo pensar en el patrón ENTRADA PRINCIPAL en toda su plenitud y rigor... con la certeza de que cuando más adelante llegue al patrón TRANSICIÓN EN LA ENTRADA, también podré introducirlo con toda su plenitud y rigor.

El orden del lenguaje se asegurará de que esto sea posible.

Como hemos visto en el capítulo 19, el orden del lenguaje es el orden que necesitan los patrones para operar, cada uno sobre los demás, con el propósito de crear un todo. Se trata de un orden morfológico, similar al orden que debe estar presente en cualquier embrión en desarrollo.

Y es este mismo orden el que permite que cada patrón desarrolle toda su intensidad. Cuando el orden del lenguaje es correcto podemos prestar atención a un patrón por vez, con intensidad plena, porque las interferencias y los conflictos entre patrones se reducen prácticamente a nada en virtud del orden del lenguaje.

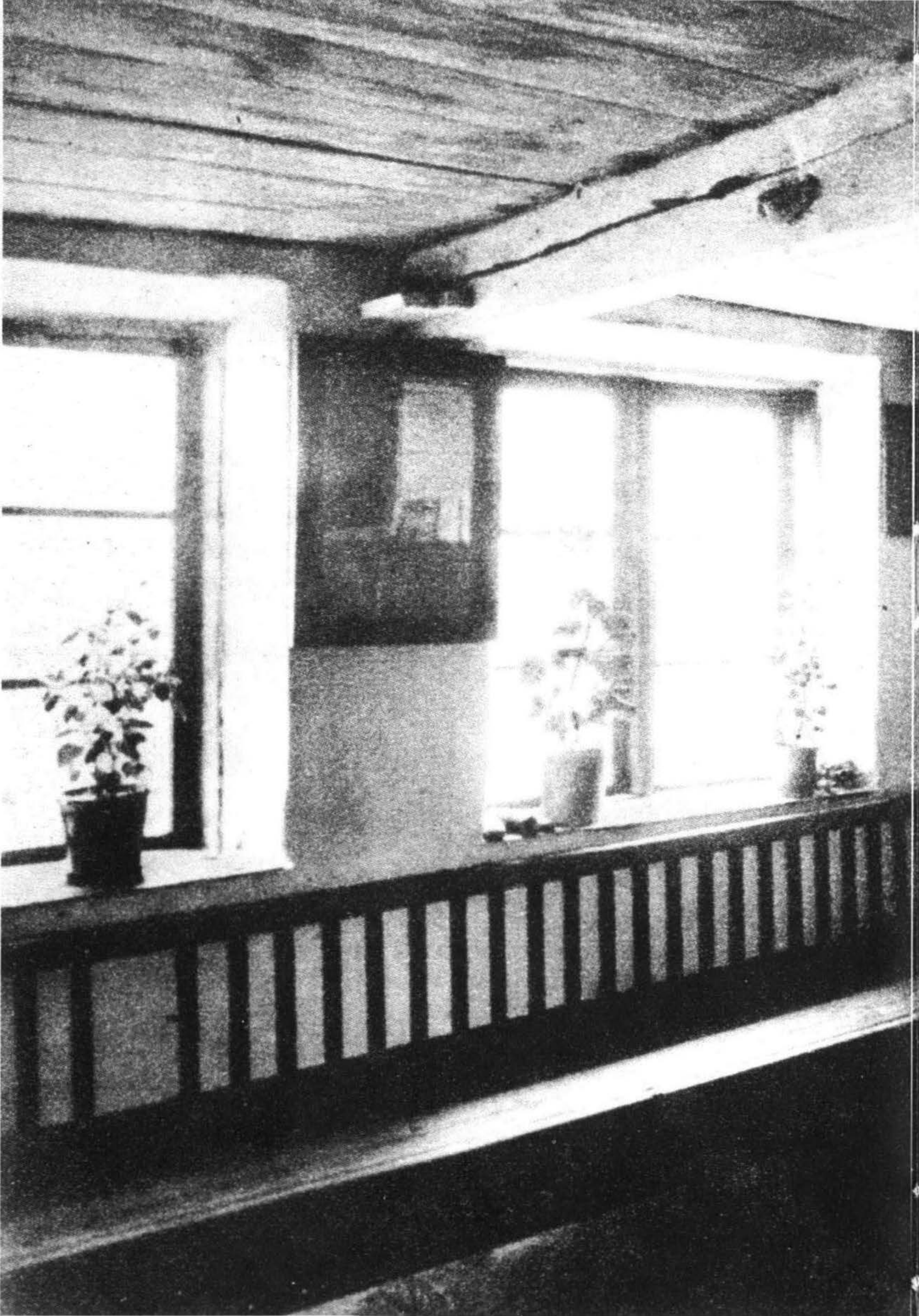
Dentro de la secuencia que el lenguaje define, puedes concentrarte en cada patrón por sí mismo, en uno por vez, con la certeza de que los patrones que se suceden en la secuencia encajarán en el diseño que hasta ese momento ha evolucionado.

Puedes prestar toda la atención a cada patrón, puedes dejar de mantener toda su intensidad.

Luego puedes otorgar a cada patrón esa extraña intensidad que le da vida.

21. Dando forma a un edificio

A partir de una secuencia de estos patrones individuales, en tu mente se formarán edificios enteros con el carácter de la naturaleza, tan fácilmente como si se tratara de oraciones.







Ahora estamos preparados para comprender cómo una secuencia de patrones puede crear un edificio en nuestra mente.

Ocurre con facilidad sorprendente. Prácticamente el edificio «se hace por sí mismo», así como parece ocurrir con las oraciones cuando hablamos.

Y puede ocurrir con la misma facilidad en la mente de una persona corriente que en la de un constructor. Todos, constructores o no, pueden hacerlo por sí mismos, pueden dar vida a un edificio...

Para empezar, supongamos que tenemos un lenguaje para una casa.

Analicemos los patrones en el orden en que están, de uno en uno.

No agreguemos nada excepto lo que requieren los patrones.

Descubrirás que en tu mente crece poco a poco la imagen de una casa.

He aquí los borradores que apunté durante la semana que llevó diseñar una casita de esta manera.

Decidí levantar una casita-taller en el fondo de nuestras oficinas. Un lugar lo bastante amplio para vivir en él; un lugar donde pudiera alojar invitados; un lugar donde alguien pudiese vivir y trabajar, una especie de taller; y un lugar que pudiéramos alquilar a un amigo cuando no lo ocupara alguno de nosotros.

En el frente hay una casa grande y otra casita atrás; hay un viejo garaje y escaleras exteriores que conducen al piso alto de la casa grande. Consideré que no convendría gastar más de unos 3.000 dólares en materiales. A 25 dólares el metro cuadrado de materiales (sabía que la haríamos nosotros mismos de modo que la mano de obra era gratuita), podría levantar una casita de unos 125 metros cuadrados.

Éste es el lenguaje que escogí para el edificio:

COMUNIDAD DE TRABAJO
LA FAMILIA

COMPLEJO DE EDIFICIOS
DOMINIOS DE CIRCULACIÓN
NÚMERO DE PLANTAS
CASA PARA UNA PERSONA
ORIENTACIÓN AL SUR
ALAS DE LUZ
EDIFICIOS CONECTADOS
ESPACIO EXTERIOR POSITIVO
ACONDICIONAMIENTO DEL LUGAR
ENTRADA PRINCIPAL
TRANSICIÓN EN LA ENTRADA
CASCADA DE TEJADOS
JARDÍN EN LA AZOTEA
TEJADO PROTECTOR
SOPORTALES
GRADIENTE DE INTIMIDAD
ESPACIO DE ENTRADA
LA ESCALERA COMO ETAPA
VISIÓN ZEN
TAPIZ DE LUZ Y SOMBRA
COCINA RURAL
CUARTO DE BAÑO
TALLER DOMÉSTICO
LUZ EN DOS LADOS DE CADA HABITACIÓN
EL CANTO DEL EDIFICIO
LUGAR SOLEADO
HABITACIÓN EXTERIOR
CONEXIÓN CON LA TIERRA
LUGARES ÁRBOLES
GABINETES
LUGAR VENTANA
EL FUEGO
ALCOBA
MUROS GRUESOS
ESTANTERÍAS ABIERTAS
VARIEDAD EN LA ALTURA DE TECHOS

Lo primero consistió en reformar.

La casita existente está incomunicada. El garaje se encuentra un poco abandonado, los árboles y la hierba del fondo propiamente dicho necesitan una poda y están demasiado crecidos. Sobre todo, la gente que vive en el piso superior de la casa principal y en el fondo no tiene un sentido global de comunicación entre sí. Además, no se usa la parte más hermosa del jardín, que mira al sur y está bajo la acacia, porque no hay nada cerca ni a su alrededor, ni un sendero que lo vuelva naturalmente utilizable.

Para resolver todos estos problemas intenté, en primer lugar, hacer un edificio que creara ORIENTACIÓN AL SUR y ESPACIO EXTERIOR POSITIVO.

Para ORIENTACIÓN AL SUR imaginé una terraza grande y hermosa hacia la parte trasera de la casa principal, bajo el sol. Si la ponemos hacia el sur y el oeste de la casita, estará en el otro claro entre los árboles y recibirá mucho sol: un buen lugar para trabajar, para hacer cosas; quizá podamos poner allí un banco de trabajo para cuando haga buen tiempo; es un buen sitio para un par de sillas y una mesa, donde podremos sentarnos y tomar unas copas. Tuvimos que pasar un día entero en el lugar, observando el sol, para identificar los sitios exactos en que cae (LUGAR SOLEADO); es algo complicado porque el sol llega a través de los árboles sólo en unos pocos lugares específicos y tenemos que ser muy precisos en su ubicación.

Todo esto sitúa la casita lo más al norte posible. Para formar ESPACIO EXTERIOR POSITIVO situé también el edificio bien al fondo del solar, con el propósito de que quedara un espacio bien formado entre el garaje y los árboles del frente. Con esta disposición queda espacio para una casita que corra de norte a sur, de hasta unos 4 metros de ancho y unos 8 de largo. En lo que a relaciones con la casita existente se refiere (COMPLEJO DE EDIFICIOS, EDIFICIOS CONECTADOS), esta última no tiene cuarto de baño, de modo que será muy útil construir uno que puedan compartir ambas casitas. Entre los dos edificios hay un lugar natural que satisface este propósito.

A continuación quedó dada la forma global del edificio por NÚMERO DE PLANTAS, CASCADA DE TEJADOS, TEJADO PROTECTOR y JARDÍN EN LA AZOTEA.

Será fundamentalmente un edificio de un solo piso pero queremos intentar la estructura de dos plantas y sería hermoso tener un desván dormitorio en el superior. Esta parte de dos pisos tendría que estar hacia el extremo norte, para que forme un JARDÍN EN LA AZOTEA hacia el sur. Dada su posición es sensato pensar en un desván dormitorio de alrededor de $2{,}50 \times 4$, extendido hacia un techo horizontal al sur, sobre la parte de una sola planta de la casita. De alguna manera esto lleva a crear la CASCADA DE TEJADOS. Para que nuestro vecino del lado norte no tenga un muro alto junto a su jardín tiene sentido imaginar techos huecos y más bajos que caigan hacia el norte. Y repetir lo mismo algo más hacia el sur, y también en la entrada, donde podría haber un porche. Esto significará una serie de techos más bajos, lo suficientemente bajos para servir a dicho propósito, alrededor del canto del edificio (TEJADO PROTECTOR y CASCADA DE TEJADOS).

Dentro de esta forma global, DOMINIOS DE CIRCULACIÓN y COMUNIDAD DE TRABAJO me indican cómo completar el lugar.

DOMINIOS DE CIRCULACIÓN no es bueno y la relación necesaria con la casa principal para COMUNIDAD DE TRABAJO no es lo bastante buena. Ésta es la principal dificultad. Hay dos caminos al fondo: uno por la calzada y otro a través de espesos arbustos. El de la calzada está muy bien pero no significa una relación directa; el porche trasero de la casa principal está orientado en forma oblicua, no directa. Para hacer clara la relación y la circulación, abriremos la parte de atrás del porche trasero de tal modo que comunique directamente con la terraza de la casita. Entonces sólo habrá unos pocos pasos desde el porche trasero hasta el café, la sombrilla, los asientos, el banco de trabajo —o cualquier otra cosa que pongamos en la terraza— y será natural ir y volver todo el tiempo. Podemos poner baldosas en la tierra para hacer la comunicación; asimismo, observando los arbustos, que son tan espesos... comprendemos que es necesario podarlos y quitar las ramas muertas para dar más luz a ese camino. Incluso podemos quitar suficientes ramas muertas para que crezca la hierba alrededor de los árboles.

ACONDICIONAMIENTO DEL LUGAR me dice exactamente qué debo proteger alrededor del edificio.

El árbol del norte fue derribado, tal como quería nuestro vecino; a cambio espero poder construir hasta su cerca, ya que ahora recibe luz solar en todo su jardín. Es lamentable derribar un árbol, pero los del fondo habían llegado a ser demasiado tupidos y al haber uno menos los demás crecerán con más fuerza; más importante aún, esto contribuye a reformar el jardín del vecino que está al norte del nuestro, dándole también a él ORIENTACIÓN AL SUR.

Al despejar el solar, el manzano próximo al garaje se ve más hermoso que nunca y las cebollas silvestres que crecen al pie con sus flores blancas son encantadoras. Las hemos rodeado de estacas para protegerlas durante las obras, ya que están muy expuestas a ser pisoteadas (ACONDICIONAMIENTO DEL LUGAR).

Combinando ACONDICIONAMIENTO DEL LUGAR y JARDÍN EN LA AZOTEA, imagino ésta de algo menos de 3 metros de altura, bellamente enmarcada y rodeada a este y oeste por las ramas más bajas de los árboles; señalo con estacas la posición aproximada de la azotea con jardín para que quede justamente entre los árboles.

Ahora comienzo a trabajar más atentamente con los ojos cerrados, para imaginar cómo serán los patrones en su forma más hermosa, natural y sencilla a medida que el edificio cobre vida.

ENTRADA PRINCIPAL me da el acceso al edificio y la posición de las entradas.

Hay dos formas de acceder a la casita: desde nuestro porche trasero de la casa principal o por la calzada. ¿Dónde está la entrada y y cómo es para hacer que funcionen estos dos accesos? En ambos casos para llegar a la entrada cruzo la terraza del frente. Originalmente había

pensado en una entrada con porche o arcadas pero el lugar parece demasiado oscuro. Al cerrar los ojos veo una puerta principal, un poco sobresaliente de la sala principal de la casita, inmediatamente detrás del zarzal y junto a la acacia que sigue en pie. Imagino un pequeño asiento a uno de sus lados, un lugar natural en el cual sentarse al sol, y también un marco de entrada sobresaliente y trabajado —probablemente tallado o pintado— aunque no demasiado. Puesto que sé que el cuarto de baño estará en el fondo, junto a la casita existente y hacia el norte, y supongo que habrá un breve soportal que comunicará los dos edificios y dará acceso a dicho cuarto de baño, no estoy seguro de la relación entre la entrada principal y ese soportal detrás. Tampoco sé con certeza si la entrada hará un leve ángulo para quedar más de frente a la calzada o si estará derecha hacia el oeste. Antes creía que tenía que ser hacia el oeste, pero el terreno despojado hace que ocupe la pequeña diagonal entre el manzano y la acacia. También está la cuestión de la escalera. ¿Estará cerca de la entrada —quizás incluso al aire libre— o en el rincón trasero más alejado, escondida (ESCALERAS EXTERIORES, LA ESCALERA COMO ETAPA)?

GRADIENTE DE INTIMIDAD y SOL DENTRO me proporcionan la distribución total del interior.

GRADIENTE DE INTIMIDAD no significa demasiado en un edificio tan pequeño, excepto quizá por las siguientes ideas: 1) Un pequeño asiento o asiento de ventana del lado de adentro de la puerta principal, 2) la escalera lo bastante atrás para que sea un área «dormitorio» recogida y 3) la escalera situada de manera tal que se pueda salir al cuarto de baño sin atravesar la puerta principal... en otras palabras, una especie de acceso trasero a la pequeña arcada que da al cuarto de baño.

SOL DENTRO me indica que los principales espacios utilizables están hacia la terraza, hacia el garaje y hacia la casa principal, y que el lado norte, de cara a nuestro vecino, queda reservado para armarios y almacenamiento a la sombra. Puede tener sentido hacer una hilera de gabinetes de almacenamiento sobre el lado norte, lo que también contribuirá a cumplir LA CARA NORTE. Esto puede incluir mostrador de cocina y hornillo, si más tarde se agregan.

LA ESCALERA COMO ETAPA, VISIÓN ZEN y TAPIZ DE LUZ Y SOMBRA me dan la posición de la escalera que va a la planta superior.

Estando en el interior de la sala principal de la casita, se tiene la sensación de que la escalera debe estar en el lado opuesto a la entrada. Esto es lo que tiene más sentido: ayuda a formar la sala y su tejado, que asomará levemente por la parte de atrás del techo de la terraza y formará un hermoso ángulo con la sección de dos plantas: un maravilloso rincón, frente al sudoeste, en el que será un placer sentarse a disfrutar de la vista del tejado. Esto significa que la escalera subirá probablemente hacia una ventana en la parte alta, con vista al jardín del vecino

hacia el norte (un nuevo panorama en el único lugar desde el que es posible verlo); tambien cumple LUZ HACIA LA CUAL DIRIGIRSE, otro aspecto de TAPIZ DE LUZ Y SOMBRA: tiene que haber luz donde la superficie trasera (área de la cocina) da a la puerta que conduce al soportal... quizás una pequeña fuente o patio que den luz y nos inviten a dirigirnos a la pequeña casita existente. Y naturalmente, mirar desde el interior de la sala principal hacia la puerta que da a la terraza también es mirar hacia la luz.

SOPORTAL me dice cómo comunicar el edificio con la casita situada al oeste.

En lo que a la pequeña arcada del fondo se refiere, entre la «cocina» y la vieja casita con el cuarto de baño afuera, hablé con Susie, que ocupa la casita. Observamos la ventana de su dormitorio, donde yo abrigaba la esperanza de hacer una puerta, pero ambos nos dimos cuenta de que si la hacíamos se estropearía el interior de la habitación: es tan pequeña que una segunda puerta le daría aspecto de pasillo. Por lo tanto sugerí que dejáramos el marco de la ventana donde está y pusiéramos un peldaño en el interior y dos en el exterior, como si se tratara de una escalera para pasar por encima de una cerca. En el marco pondremos una ventana de bisagras y quizá bajemos unos 8 centímetros el alféizar: de este modo Susie podrá salir al cuarto de baño por dicha escalera y bajará dos peldaños hacia el soportal.

DORMIR A LEVANTE contribuye a dar forma al techo en detalle, a causa de la luz.

Miré la luz a través de la ventana. Existe el peligro de que nuestra nueva casita quite a Susie la luz matinal, por lo que demarcaremos con bambú la línea de techumbre que esperamos hacer y la moveremos hasta comprobar que a la mañana sigue entrando suficiente luz por esa ventana. Mirando por esa misma ventana, parece más importante que la inclinación del techo sea de este a oeste, con hastiales a norte y sur, de modo tal que la inclinación permita más fácilmente la entrada de luz a su casita. De todos modos el hastial tiene más sentido para el desván dormitorio, ya que puede dar directamente jardín en la azotea (TEJADO PROTECTOR).

TRANSICIÓN EN LA ENTRADA me indica cómo organizaré el área del frente del edificio.

No he sido lo bastante cuidadoso con este patrón, pues lo he introducido muy tarde. He estado pensando en la posibilidad de un SENDERO CON PÉRGOLAS o al menos una PÉRGOLA para ayudar a cerrar la terraza hacia el sur y contribuir a protegerla un poco de la gran casa hacia el mismo lado. Esto también hace que la terraza sea UNA HABITA-

CIÓN EXTERIOR y contribuye a que la comunicación directa con la casita sea más importante que la de la calzada. Entonces cierro los ojos e imagino que subo por la calzada, paso bajo una pérgola cubierta por un jazminero y sujeta al garaje, voy hacia la luz más brillante de la terraza, que forma una especie de antesala de la entrada principal. Entonces toda la terraza se convierte en una especie de recinto. Los árboles que forman sus esquinas contribuyen a acentuar su carácter como HABITACIÓN EXTERIOR.

COCINA RURAL me proporciona el carácter de la sala principal.

Aunque la casita será taller y vivienda, tiene más sentido pensar en su interior como en una COCINA RURAL, con una gran mesa en el medio, sillas alrededor, una luz colgante en el centro, un diván o un sofá a un lado... Cuando empiezo a imaginarlo y pienso que entro, comprendo que es más importante de lo que creía ubicarlo todo ligeramente al fondo, para hacer algo de la SALA DE ENTRADA intermedia... aunque en un edificio tan pequeño SALA DE ENTRADA puede reducirse prácticamente a nada. Imaginé que entraba entre dos asientos a un lugar vidriado, en el que penetraba la luz, y luego atravesaba una segunda entrada, quizás un VANO BAJO para pasar a la sala principal de la COCINA RURAL propiamente dicha.

CONEXIÓN CON LA TIERRA y LADERA EN TERRAZA me ayudaron a completar la formación del borde exterior del edificio.

Naturalmente, la terraza ofrece la relación con la tierra. Pero he estado tratando de imaginar en qué forma el borde de la terraza se une con la tierra. Si la terraza tiene baldosas (asentadas en la tierra o lechadas... aún no estoy seguro), el borde podría ser un BANCO CORRIDO, pero me parece demasiado formal, demasiado cercado. Mejor sería hacerlo mediante un simple bloque de hormigón alrededor. Esto parece un poco rígido. Cierro los ojos y veo el breve tramo con bloques llenos de flores de jardín rocoso: éstos forman el canto, excepto en los pocos lugares específicos en que hay un paso que lleva al sendero.

El terreno no es tan inclinado como para necesitar una LADERA EN TERRAZA, pero hay una evidente caída de unos centímetros desde el fondo del solar hasta el frente de la terraza. Decidimos emplazar un escalón natural en el contorno, donde tuviera sentido, para hacer el menor traslado o rellenado de tierra posible y asentar la casa en el terreno tal como está.

En lo que a la relación con la tierra se refiere, aún falta responder a dos preguntas. ¿Qué ocurre exactamente alrededor del pequeño manzano hacia el sur? ¿Y qué ocurre exactamente junto a la pared oeste del edificio, entre el área de acceso y la arcada del cuarto de baño? Es posible que el lugar que se encuentra debajo de la acacia deba ser completamente bloqueado por un LUGAR VENTANA que forma parte de la entrada o quede inmediatamente dentro de ésta. En tal caso no se podría

caminar por este lado del edificio y sólo se accedería a la arcada del cuarto de baño entrando en el mismo. Aún no estoy seguro de que esto sea conveniente, quizá resulte demasiado estrecho.

LUGAR VENTANA y ESPACIO DE ENTRADA fijaron la organización detallada del acceso.

Con el propósito de avanzar fuimos al solar y miramos a nuestro alrededor, tratando de imaginarlo todo más concretamente sobre el terreno. Empezamos por la puerta principal. ¿Debía ser en ángulo, de cara a la terraza o al oeste (a la acacia, o cara al sur, hacia el garaje)? Aunque de cara al sur es menos directa que en ángulo, parece mejor, pues crea una leve sensación de TRANSICIÓN EN LA ENTRADA, no permite una visión tan completa del interior desde la terraza, utiliza bellamente el pequeño manzano a un costado y deja hacia el oeste el LUGAR VENTANA después de cruzar la puerta principal, contribuyendo a formar el ESPACIO DE ENTRADA. Lo señalamos con estacas de algo más de dos metros de altura para comenzar a sentir su presencia. Es necesario proteger el manzano y las cebollas silvestres de las pisadas, de modo que será natural hacer un muro bajo en leve ángulo, quizá curvo, para formar el acceso a la puerta: éste será el BANCO ANTE LA PUERTA.

Entonces GABINETE genera una nueva diferenciación de la habitación interior.

Nos paramos en la habitación, mirando hacia la puerta y hacia el mostrador del fondo para elaborar acertadamente la forma real del recinto. EL LUGAR VENTANA a la derecha de la puerta queda hermoso. Otro GABINETE a la izquierda de la puerta, a mano izquierda del manzano, también parece perfecto.

Ahora VOLUMEN DE LA ESCALERA nos muestra cómo demarcar las cuatro esquinas de la escalera para adquirir una visión realista de su efecto en la habitación.

La imagino muy empinada (2,15 m de recorrido horizontal para una subida de 2,60 m) y de no más de unos 65 cm de ancho, pues sólo conduce a un desván dormitorio. Señalamos la parte superior de la escalera, sabiendo que el mostrador trasero de la cocina entrará un metro desde la cara norte del edificio y que el piso superior se elevará directamente desde esa línea. Si el desván tiene 2,15 m de norte a sur —espacio suficiente para una cama— y la escalera entra con un rellano de un metro en lo alto, podremos situar la parte superior de la escalera a 1,85-2,15 m al sur de la línea de propiedad, y el pie de la escalera a 4,25 m al sur de dicha línea. Al mirar la escalera vemos que bloquea un poco el gabinete sureste, por lo que extendemos éste alrededor del manzano para relacionarlo mejor con la sala principal. Un derrame de

60 cm hace una diferencia enorme. También lo señalamos con estacas e imaginamos una ventana de cara al oeste, hacia el manzano (LUGAR VENTANA).

MUROS GRUESOS me ayuda a definir el canto interior de la cocina rural.

Ahora, de pie en medio de la habitación que será la COCINA RURAL, imagino otro asiento o armarios debajo de la escalera; tal vez una ventana bajo la escalera también, con vista al jardín, hacia el este; pequeñas ventanas sobre el mostrador hacia el norte, que forma el MURO GRUESO principal. Mientras conversábamos sobre el segundo piso nos dimos cuenta de que la carga de su pared sur caerá exactamente sobre la bóveda que forma la COCINA RURAL; probablemente necesitará una nervadura en el medio, nervadura que puede proporcionarnos un hermoso centro de la habitación, un lugar para colgar una luz (REMANSOS DE LUZ).

VARIEDAD EN LA ALTURA DE TECHOS completa el arriba y el abajo.

Este patrón queda casi automáticamente satisfecho por todo lo anterior. Para la sala principal imagino una gran bóveda, probablemente de una altura de 2,60 m en el centro. El muro del fondo —donde está el mostrador de la cocina—, el gabinete principal al sur y el lugar de ventana junto a la puerta brotan de la viga perimetral, que estará a unos 2 m y bajará hasta 1,66 o 1,50 m. De cualquier modo el dormitorio de arriba es bajo y está por debajo del tejado; tiene una sección más baja aún, sobre el oeste, donde está la cama en una alcoba cuyo cielorraso no pasa de 1,35 a 1,50 m.

En conjunto, el diseño ocupó alrededor de una semana de pensamientos constantes y alternados.

Como muestran las notas, reflexioné en cada grupo de patrones por vez. En ocasiones pasé una hora entera pensando en un solo patrón, aunque en tales casos no pensé activamente durante una hora en la forma de hacer el patrón. Hice muchas otras cosas: conduje el coche, escuché música, comí una manzana, regué el jardín, etcétera, aguardando que el patrón se formara por sí mismo en mi mente, adquiriendo la forma apropiada a este terreno y estos problemas específicos. En muchos otros casos arribé a la comprensión clave internándome en el diseño hasta donde había llegado y luego preguntándome qué vería si el patrón en el que pensaba estuviese en el edificio. En muchos casos la respuesta surgió casi inmediatamente, pero sólo si yo estaba realmente allí, si podía tocar y oler lo que me rodeaba.

No hice ningún dibujo del edificio.

El diseño se formó por entero en mi mente.

Sólo en la fluidez de la mente puedes concebir un todo. A medida que se despliega el diseño y entran en juego los nuevos patrones según el orden del lenguaje, la totalidad del diseño tiene que cambiar y reinstalarse en tu mente con cada nuevo patrón. Cada nuevo patrón de la secuencia transforma el diseño total creado por los patrones anteriores: lo transforma como totalidad, lo reorganiza, lo realinea.

Esto sólo puede ocurrir si el diseño está representado en un medio totalmente fluido y es imposible que ocurra en un medio en el que exista la menor resistencia al cambio. Un dibujo, incluso un borrador, es muy rígido: supone un compromiso de organización que va mucho más allá de lo que el diseño realmente exige mientras se encuentra en estado embrionario. Por cierto, todos los medios externos que conozco —arena, arcilla, dibujos, trozos de papel en el suelo— son demasiado rígidos en el mismo sentido. El único medio auténticamente fluido, que permite que el diseño crezca y cambie a medida que ingresan en él nuevos patrones, es la mente.

Allí la representación es fluida. Se trata de una imagen que no contiene nada más que lo esencial y que puede cambiar, casi por cuenta propia, bajo el impacto transformador de un pensamiento acerca de un nuevo patrón. Dentro del medio que es la mente, cada nuevo patrón transforma la totalidad del diseño, casi por sí mismo, sin ningún esfuerzo.

Imagina que tratas de construir oraciones barajando palabras en un trozo de papel de calco.

¡Qué oraciones horribles! La palabra es un acto espontáneo y una respuesta inmediata a una situación. Cuanto más espontánea, más directamente relacionada está con la situación y más hermosa es. Esta espontaneidad está gobernada por las reglas del idioma, que son disciplinadas y ordenadas; pero el uso de estas reglas y la creación de una totalidad a partir de ellas tiene lugar en la inmediatez y la fluidez de tu propia mente.

Lo mismo sucede con un lenguaje de patrones. Los patrones son disciplinados y el orden del lenguaje también lo es. Pero tú sólo puedes usar los patrones en este orden si estás dispuesto a combinar la disciplina que te proponen con la espontaneidad y la inmediatez de la experiencia directa. No puedes crear un diseño con retazos, en fragmentos de papel de calco. Sólo puedes crearlo como si fuera una experiencia real de un edificio real y esto sólo lograrás hacerlo en tu mente.

Sólo en la mente y con los ojos cerrados —no en el papel— puede brotar un edificio de la vividez de la experiencia real.



En la casita que he descrito, incluso construimos el edificio sin emplear dibujos. Lo señalamos con estacas, tal como yo lo veía con el ojo de mi mente y luego utilizamos un lenguaje de patrones para la construcción, tal como se describe en el capítulo 23.

Naturalmente, este pequeño edificio experimental está aún muy lejos de la gran belleza y sencillez de las casas que mostramos al principio del capítulo.

Lograr algo semejante llevará más años de experimentos con diversas formas de construir.

Nuestro edificio es demasiado suelto, demasiado informal; los patrones de construcción que controlan su forma detallada no son lo bastante armoniosos, lo bastante disciplinados...

No obstante, este edificio posee un espíritu incipiente, la insinuación de una cualidad conmovedora que ya ha avanzado algunos pasos en el camino.

Cualquiera puede utilizar un lenguaje para diseñar un edificio de la misma manera.

Al margen de quien lo haga, un edificio hecho de esta manera será corriente y natural, porque cada parte del diseño estará formada según su posición en el todo.

Se trata de un proceso primitivo. El campesino primitivo no pierde tiempo «diseñando» su casa. Piensa brevemente dónde y cómo levantarla, y luego emprende su construcción. El uso del lenguaje es algo similar. La esencia es la rapidez. Lleva tiempo aprender el lenguaje, pero sólo unas horas o unos pocos días diseñar una casa. Si demoras más tiempo sabrás que es compleja, «diseñada», no orgánica.

Lo mismo ocurre con mi idioma.

Cuando hablo inglés, las oraciones se forman por sí solas en mi mente con la misma rapidez con que puedo decirlas. Esto también se aplica a los lenguajes de patrones.

La cualidad que produce la sensación de que un edificio tiene miles de años, la cualidad que hace sentir que ha fluido como la escritura de la pluma, surge casi automáticamente cuando relajo la mente y dejo que el lenguaje genere libremente el edificio.

Aún recuerdo la primera vez que empleé un lenguaje de patrones de esta manera. Me encontré tan completamente atrapado en el proceso que temblaba. Un puñado de simples manifestaciones hicieron posible que mi mente fluyera y se abriera a través de ellas... y sin

embargo, aunque la casa que surgió fue hecha por mí y nacida de mis emociones, al mismo tiempo daba la impresión de haberse vuelto real casi por su cuenta, por su propia voluntad, por intermedio de mis pensamientos.

Es algo terrible, como zambullirse en el agua: estimulante, empero, porque tú no la controlas. Sólo eres el medio en el que los patrones cobran vida y espontáneamente dan a luz algo nuevo.

22. Dando forma a un grupo de edificios

De la misma manera, grupos de personas pueden concebir sus grandes edificios públicos sobre el terreno, siguiendo un lenguaje de patrones común, casi como si tuvieran una sola mente.









En el capítulo 21 aprendimos que una persona puede crear un edificio en su mente dejando, sencillamente, que una secuencia de patrones lo genere sobre el terreno.

Ahora daremos un paso adelante y veremos cómo un grupo de personas puede aplicar el mismo proceso —también sobre el terreno y con un lenguaje común— para diseñar un edificio más grande.

Se afirma a menudo que un grupo de personas no puede crear una obra de arte ni nada que sea un todo, pues diferentes personas apuntan en distintas direcciones y hacen del producto acabado una componenda sin fuerza.

El uso de un lenguaje de patrones compartido resuelve estos problemas. Como veremos a continuación, un grupo de personas que utiliza un lenguaje de patrones común puede hacer un diseño tan bien como una sola persona lo hace en su mente.

He aquí el ejemplo de una clínica.

Se trata de una clínica psiquiátrica para atender a una población rural de alrededor de 50.000 habitantes, en California. El edificio tiene aproximadamente 2.000 metros cuadrados de espacio interior y está situado en un terreno cuya superficie es de unos 13.500 metros cuadrados, en medio de un centro hospitalario existente. El edificio fue diseñado por un equipo que incluía al director de la clínica (un psiquíatra, el Dr. Ryan), varios miembros de su personal con años de experiencia en la atención de pacientes y dos de nosotros, miembros del Center for Environmental Estructure.

También en este caso el proceso comienza por un lenguaje de patrones.

Enviamos al Dr. Ryan una secuencia de patrones del lenguaje publicado, que pensamos podía ser útil.

Le pedimos que escogiera los que considerara relevantes y

desechara todos aquellos que le parecieran irrelevantes; le pedimos que agregara cualquier patrón específico o «idea» nueva que a su juicio faltara, por supuesto incluyendo las partes o «patrones» específicos de una clínica. En la lista que presentamos a continuación, los que añadió el el Dr. Ryan están señalados con un asterisco.

Después de nuestra primera conversación, formamos un lenguaje de unos cuarenta patrones:

COMPLEJO DE EDIFICIOS
NÚMERO DE PLANTAS
APARCAMIENTO CERRADO
PUERTA PRINCIPAL
DOMINIOS DE CIRCULACIÓN
EDIFICIO PRINCIPAL
CALLE PEATONAL
*ASISTENCIA DIURNA ADULTOS
*ASISTENCIA DIURNA ADOLESCENTES
*ASISTENCIA DIURNA NIÑOS
*PACIENTES AMBULANTES
*PACIENTES INTERNADOS
*ADMINISTRACIÓN
*URGENCIAS
FAMILIA DE ENTRADAS
ORIENTACIÓN AL SUR
ALAS DE LUZ
ESPACIO EXTERIOR POSITIVO
JARDÍN SEMIOCULTO
JERARQUÍA DE ESPACIOS ABIERTOS
PATIOS CON VIDA
CASCADA DE TEJADOS
TEJADO PROTECTOR
SOPORTALES
CAMINOS Y METAS
DENSIDAD PEATONAL
GRADIENTE DE INTIMIDAD
ÁREAS COMUNES EN EL CENTRO
ESPACIO DE ENTRADA
TAPIZ DE LUZ Y SOMBRA
COCINA RURAL
ESPACIO DE OFICINAS FLEXIBLE
PEQUEÑOS GRUPOS DE TRABAJO
RECEPCIÓN ACOGEDORA
UN LUGAR DONDE ESPERAR
PEQUEÑOS LUGARES DE REUNIÓN
DESPACHOS SEMIPRIVADOS
LUZ EN DOS LADOS DE CADA HABITACIÓN
EL CANTO DEL EDIFICIO
HABITACIÓN EXTERIOR
LA FORMA DEL ESPACIO INTERIOR
VARIEDAD EN LA ALTURA DE TECHOS

Este lenguaje se modificó gradualmente.

A medida que se desarrollaron las conversaciones, cambiaron las ideas de los participantes con respecto a los patrones que la clínica debía contener. Decidieron que PACIENTES INTERNADOS era poco importante, ya que el hosital cercano se ocuparía de ellos. Luego resultó que la clínica necesitaba un área única de terapia ocupacional y que en eso se convertiría el EDIFICIO PRINCIPAL.

El Dr. Ryan resolvió que tenía que haber un INVERNADERO como parte de este EDIFICIO PRINCIPAL: los pacientes podían ayudar a cultivar las plantas para luego trasplantarlas a los jardines y cuidar éstos.

Entonces la conversación sobre INVERNADERO hizo que JARDINES SEMIOCULTOS pareciera mucho más importante y se convirtiera en una parte esencial de la concepción del edificio.

Más adelante, cuando comprendimos la importancia de EL HOGAR DE LOS NIÑOS —un lugar en la entrada de la clínica donde los padres pudieran dejar a sus hijos mientras ellos recibían tratamiento—, introdujimos AGUAS QUIETAS y una FUENTE para que los niños pudieran jugar y chapotear.

Hubo algunas discusiones sobre COMER JUNTOS; finalmente se acordó que debía incluirse este patrón, pues parecía esencial la ventaja que significaba que el personal y los pacientes comieran juntos regularmente. Pero no se incluyó que cada persona cocinara para todos por turnos, pues en este caso resultaba poco práctico.

Por medio de los patrones se discutieron y establecieron todos los aspectos de la vida de la clínica.

El lenguaje contiene el medio en el que la gente discutió sus desacuerdos y en el que construyó una imagen común del edificio y de la institución como totalidad.

Por lo general la gente tiene muchas dificultades cuando intenta definir el futuro de una institución, porque carece de un lenguaje, de un medio en el que fraguar sus definiciones, y no tiene manera de llegar gradualmente a acuerdos, ni de zanjar gradualmente sus desacuerdos.

Pero con el lenguaje de patrones como base, un grupo de personas llega gradualmente a verse a sí mismo, a sus actividades y a su entorno como una sola cosa: como un todo.

Finalmente, cuando todos coincidimos acerca del lenguaje de patrones estuvimos preparados para comenzar el diseño.

En esa etapa, quienes estarían a cargo de la clínica tenían una visión compartida, no sólo de sus intenciones, de su idea general, sino

también de los detalles. En tanto comunidad sabían exactamente qué querían, cómo funcionaría, qué tipo de lugares contendría... en síntesis, todo lo que necesitaban saber con el propósito de empezar a diseñar.

Entonces iniciamos el diseño propiamente dicho.

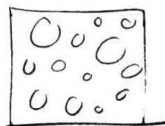
Estuvimos una semana, de lunes a viernes, en el solar; rodeamos coches aparcados y obstáculos, con los abrigos puestos para protegernos de la niebla, anduvimos el día entero, bebimos café, brincamos delirantemente alrededor, mientras el edificio adquiría forma y poníamos marcas de tiza en el suelo, piedras para señalar las esquinas. La gente se preguntaba qué demonios hacíamos bajo la niebla, dando vueltas el día entero, durante tantos días.

Empezamos por COMPLEJO DE EDIFICIOS.

El primer patrón. Al principio nos sentamos alrededor de una mesa, en el hospital cercano. ¿Cómo reflejará esta clínica específica el patrón de complejo de edificios? El patrón requiere que cada edificio esté hecho con componentes visibles, que corresponden a grupos sociales y —si el complejo es de baja densidad— que los componentes estén realmente separados, comunicados mediante soportales y corredores.

Al principio el Dr. Ryan dijo que visualizaba muchas cabañas pequeñas, cada una de ellas individual y personal. ¿Cuántas ve? Bien, quizás unas 30 cabañas separadas.

La totalidad del complejo tendrá 2.250 metros cuadrados. Señalo que si hay 30 casitas, cada una tendrá un promedio de alrededor de 75 metros cuadrados —probablemente serán de 7,5 × 10 y que algunas serán más pequeñas aún. Esto no parecía conveniente. Hubo algunas conversaciones entre el personal. Después el Dr. Ryan dijo que quizá sería mejor hacer 6 u 8 edificios separados, agrupados y comunicados, pero identificables y separados.



Una vez que tuvimos clara esta idea salimos al solar.

El siguiente paso fue ubicar la PUERTA PRINCIPAL y la ENTRADA PRINCIPAL del complejo de edificios.

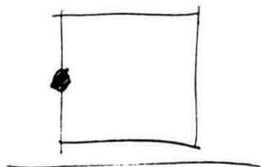
Encaramos el resto de los patrones al aire libre. Salimos a la neblina con nuestros abrigos y echamos un vistazo alrededor. Dije: Supongamos que hay una entrada principal a este complejo de edificios.

¿Dónde está? Cerrad los ojos, dejad volar la imaginación. ¿Dónde la veis?

¿Junto al camino principal? ¿En la esquina? El Dr. Ryan dijo: La veo a mitad de camino, junto a la calzada que viene de la calle al hospital principal. Entonces sugerí: Decidamos dónde está exactamente. Según el patrón tiene que ser inmediata y visible desde todas las líneas posibles de acceso. Si se encuentra en esta posición, hay dos líneas de acceso: una desde el camino principal, retrocediendo, y otra desde el aparcamiento del hospital si uno ha entrado en coche, lo ha aparcado y ahora avanza otra vez hasta el camino principal. Vayamos a ambos sitios y tratemos de imaginar la mejor posición.

En primer lugar, los seis nos paramos en el extremo del camino de la calzada y volvimos la vista. Me acerqué al punto medio y dije: Imaginemos que estoy ante la entrada. ¿Está bien así? Me moví un poco: ¿Así? Volví a moverme: ¿Ahora? Me dijeron: Detente, retrocede, avanza un poco. El acuerdo fue casi unánime. Marqué con tiza el punto más cercano y el más alejado. Entre ambos sólo había unos 3 m de distancia, en una longitud total de 60 m.

Fuimos al otro extremo, al aparacamiento, e hicimos lo mismo. También marqué con tiza el lugar que apareció como el mejor para que quien entrara en coche se sintiera bien allí. Los dos conjuntos de marcas de tiza estaban a unos 3 m de distancia, longitud inferior a la de la entrada propiamente dicha.



Quedó fijada la posición de la entrada principal. Expliqué que la señalaríamos y que a partir de ese momento quedaría inamovible en el diseño, que ya no pensaríamos en trasladar la entrada según los agregados posteriores, sino que dejaríamos crecer el diseño a partir de esta decisión. Resultó un poco atemorizante: ¿y si las cosas no funcionaban?

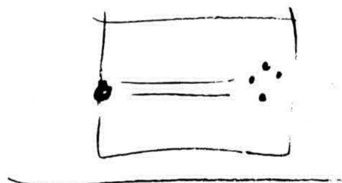
Una vez fijada la entrada principal empezamos a definir los DOMINIOS DE CIRCULACIÓN.

Expliqué que este patrón requería una única y sencilla zona peatonal que partiera directamente de la entrada principal y, además, una serie de superficies peatonales individuales que salieran de este camino principal.

Nos paramos ante la entrada principal y nos preguntamos cómo sería.

En el otro extremo del solar, el opuesto a la entrada, había cuatro magníficos árboles. Nos pareció natural, entonces, hacer que el camino principal bajara hacia esos árboles. Con varios edificios pequeños sa-

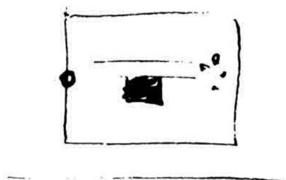
liendo de este camino —unos a la derecha y otros a la izquierda— era fácil imaginar una serie de caminos menores, más o menos en ángulo recto con respecto al principal y naciendo de éste.



Dentro de las áreas de circulación emplazamos el EDIFICIO PRINCIPAL.

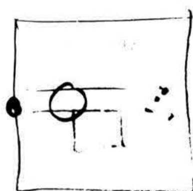
Este patrón requiere, en cualquier grupo de edificios, uno principal que actúa como centro y foco; también requiere que este edificio tenga caminos tangentes con vista al interior, de modo tal que quienes se mueven alrededor del complejo de edificios estén en todo momento comunicados con él.

Pasamos un rato discutiendo qué parte de la clínica podía funcionar más naturalmente como edificio principal. Finalmente coincidimos en que el así llamado edificio de terapia ocupacional —donde los pacientes realizan diversos tipos de tareas creativas— sería el mejor «corazón» y por tal razón decidimos hacer un gran edificio con un techo especialmente alto, exactamente en el centro.



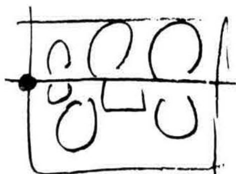
Después, fuera del edificio principal, un NUDO DE ACTIVIDAD.

De poner un nudo de actividad en el interior del complejo de edificios, parecía natural colocarlo en uno de los lugares en que la «calle» principal es cruzada por dos de las «calles» laterales, a cuyo alrededor se reúnen varios edificios importantes. Decidimos abrir este paso, poner allí una fuente y hacer puertas que abrieran a este nudo en el edificio principal, en el edificio de la administración y en el de asistencia de niños.



Alrededor del nudo de actividad, en los puntos clave de los dominios de circulación, situamos RECEPCIÓN, ADMINISTRACIÓN, PACIENTES AMBULANTES, ASISTENCIA DIURNA ADULTOS, ASISTENCIA DIURNA ADOLESCENTES, ASISTENCIA DIURNA NIÑOS.

Distribuimos los diversos edificios en el solar. El Dr. Ryan ya tenía ideas claras acerca de las posiciones de esos edificios. Nos mostró dónde creía debían ir y lo discutimos andando por el lugar.



Se planteó una cuestión. Habría dos grupos de pacientes ambulantes. El Dr. Ryan los había ubicado a la derecha, inmediatamente después de la entrada, pues le parecía la condición más natural para los edificios que más se utilizarían.

Dado que habría dos grupos, cada uno con su propio lugar identificable, reflexionamos sobre las áreas de circulación. Nos paramos ante el nudo de actividad y nos preguntamos cómo se colocarían para que fuesen claramente distintos, de modo tal que el paciente supiera fácilmente cuál era «el suyo».

Varios miembros del personal cerraron los ojos y sugirieron que si había un patio y los dos grupos se instalaban a izquierda y derecha respectivamente, la posición sería clara y sencilla.

Luego COMER JUNTOS en un lugar especial, cerca de la entrada principal.

El Dr. Ryan coincidió en que el proceso de compartir la comida es fundamental en cualquier grupo humano. Conversamos sobre las diversas formas en que esto podía hacerse y las maneras en que podía ayudar a los pacientes a volverse más estables emocionalmente.

Finalmente el Dr. Ryan y el administrador general de la clínica decidieron que tendría más sentido colocar una especie de cafetería, en el primer jardín a la izquierda, adjunta a la biblioteca y a los servicios administrativos, visible desde el nudo de actividad y la fuente del principal cruce de caminos interiores.

Después, dentro de las áreas de edificios individuales, hicimos ORIENTACIÓN AL SUR, ALAS DE LUZ, ESPACIO EXTERIOR POSITIVO.

Entonces llegó la parte más difícil del proceso. En esta etapa teníamos una vaga idea de dónde estarían los diversos edificios, y también una vaga idea de los caminos principales y del movimiento entre edificios. Llegó el momento de fijar la posición real de los edificios

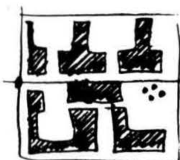
y la forma de los exteriores. Éste es siempre uno de los momentos más difíciles en el trazado de un grupo de edificios. Prolongado y exasperante. Hasta que se logra, existe una cualidad diagramática acerca de las cosas que se han trazado; la gente que circula se pregunta si no habrá una manera real y concreta de distribuir los edificios que les dé formas acertadas, dando también formas acertadas a los espacios exteriores.

Como de costumbre en esta etapa, todos se pusieron bastante nerviosos. Por cierto, en este caso particular era especialmente difícil. Pasamos una tarde entera sin saber exactamente cómo acomodar los edificios; volvimos a nuestras casas y lo consultamos con la almohada. A la mañana siguiente encontramos, finalmente, una forma de hacerlo que parecía simple y práctica.

Pensé que todos los jardines entre los edificios tenían que ahuecarse hacia el sur. Esto hizo que el lado izquierdo y el lado derecho, que hasta ese momento parecían simétricos, lo fueran realmente.

La cuestión se complicó por el hecho de que todos esos jardines o patios tenían que estar comunicados con la senda peatonal principal, para que desde ésta se divisaran flores y pérgolas, invitando a la gente a pasar a los espacios de atrás.

Finalmente comprendimos que el doble efecto de la comunicación con el camino principal y el frente sur, acoplado a la idea de edificios que no fuesen demasiado anchos en ningún punto —para que tuvieran luz diurna natural en todas las habitaciones— nos condujo a una serie de edificios en forma aproximada de T, emplazados hacia el norte de los patios de cara al sur. En ese momento, cuando por primera vez tuvimos una distribución del espacio cubierto y el espacio descubierto, supimos que se trataba de un grupo de edificios que era posible construir.



En ninguna etapa hubo la menor duda de que estos patrones producirían algo viable. Pero vale la pena registrar el hecho de que para quienes no habían visto el proceso en acción fue notable que la cuestión se resolviera por sí misma dentro de la serie suelta y levemente irregular de edificios que hasta entonces se había formado.

Éste es un ejemplo extremo del temor, del temor a sumergirse con el que la gente debe vivir cuando deja que su lenguaje genere un edificio. Sólo gracias a la confianza de que funcionaría, todos permitieron que la cuestión fuese fluida durante tanto tiempo.

Naturalmente, hubiera sido posible hacer mucho antes alguna organización formal de edificios y espacios descubiertos, alguna organización geométrica formal que habría garantizado una forma factible de situar los edificios.

Pero habría matado el espíritu de los edificios.

Habría matado ese sutil y difuso equilibrio de coherencia e in-

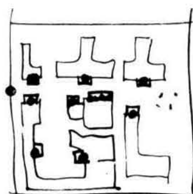
coherencia que proviene del hecho de que cada edificio es único, según su posición en el todo.

Dentro de los edificios individuales y en los lugares convenientes de las áreas de circulación, colocamos una FAMILIA DE ENTRADAS.

Finalmente, para dar coherencia a estos edificios no sólo con respecto al espacio y al volumen, sino también a la persona que entra, nos ocupamos de la familia de entradas, cuyos patrones requieren que, de alguna manera, los diferentes edificios tengan entradas similares y claramente visibles como grupo desde los caminos peatonales principales, y que también sean miembros de una familia para que «de un vistazo» pueda verse la forma en que abarcan todo el espectro posible de entradas.

Recorrimos el solar, ahora trazado en cierto detalle con marcas de tiza y piedras, y nos preguntamos cómo sería ver desde diversos puntos aquello que nos gustaría ver en las entradas. Hablé sobre el patrón FAMILIA DE ENTRADAS; luego pedí a todos que se pararan en diferentes lugares del solar con los ojos cerrados. Supongamos ahora que el patrón FAMILIA DE ENTRADAS se resuelve de la forma más perfecta que es posible imaginar: el ideal, lo que sueñas cuando piensas que el patrón está allí, en la forma más hermosa posible.

Una persona sugirió «una serie de pórticos», cada uno con sus asientos para que la gente pueda esperar al aire libre antes de ser atendida, a un par de peldaños sobre el nivel del suelo. Hermosas columnas de madera, cada una de ellas asomando desde su edificio respectivo.



En esta etapa, el trazado básico del complejo de edificios en cuanto tal estaba acabado.

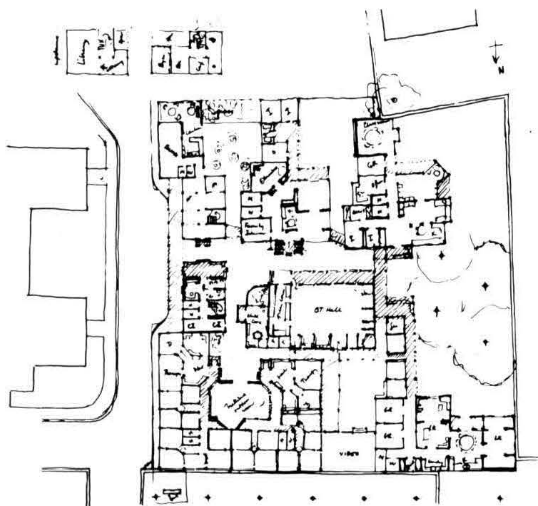
Los especialistas en niños diseñaron el edificio para el tratamiento de éstos y de los adolescentes; los asistentes sociales dedicados a los pacientes ambulantes diseñaron las áreas correspondientes a éstos; los funcionarios administrativos de la clínica diseñaron el edificio de la administración.

El director de la clínica diseñó personalmente los detalles del gran edificio central.

Puso la asistencia infantil en un extremo, inmediatamente después de la puerta de entrada, para que los niños que jugaran fuesen visibles y los que entraran se sintieran cómodos y no tuvieran miedo (tal como especifica ASISTENCIA NIÑOS VISIBLE). Situó un gran invernadero en un extremo de la sala social principal, con la idea de que los pacientes aprendieran a ocuparse de las plantas y pudiesen, en última instancia, atender todas las plantas de los jardines de la clínica (TERAPIA OCUPACIONAL). Hizo gabinetes dentro de la sala social principal, donde pueden reunirse pequeños grupos para conversar (también en este caso GABINETES SALA DE ESTAR), y un soportal fuera, junto a la calle principal, para crear una zona de espacio social ni del todo privado ni totalmente público (tal como indica SOPORTAL).

Cada parte del edificio fue diseñada con todo detalle mediante un proceso similar al descrito en el capítulo 21.

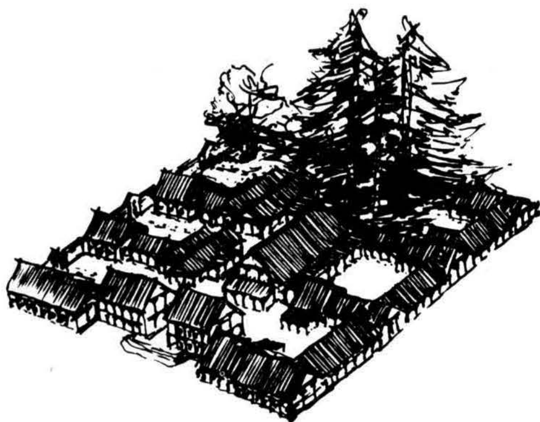
Entre los patrones que influyeron en el diseño figuraban, por ejemplo, PASILLOS CORTOS, que explica que los corredores largos dentro de los edificios hacen que la gente se sienta inhumana; RECEPCIÓN ACOGEDORA, que dice que un edificio para pacientes no debe tener



un mostrador de recepción formal, sino un arreglo más informal, con asientos cómodos, una chimenea y café, para que la gente pueda sentirse como en su casa; COCINA RURAL, un patrón muy pertinente en las casas, que muestra cómo una cocina con una gran mesa es uno de los lugares más cómodos para la conversación comunal (este patrón se usó en tres de los programas de tratamiento diurno); ESPACIO DE OFICINAS FLEXIBLE, que requiere un gran número de pequeñas salas de trabajo y gabinetes, en lugar de los espacios de trabajo continuos y abiertos,

típicos de los modernos edificios de oficinas; GABINETE SALA DE ESTAR, también usado con mucha frecuencia en las casas, muestra que los gabinetes pequeños y de techo bajo que salen del borde de estancias grandes dan a la gente la posibilidad de sentarse a solas o de a dos y estar tranquila, sin abandonar del todo al grupo más amplio.

Y así vemos cómo un grupo de personas puede diseñar un edificio complejo.



Una vez que están de acuerdo en cuanto al lenguaje, el surgimiento real de la forma es sencillo y fluido. Cuando un grupo de personas intenta hacer algo mancomunadamente, por lo general fracasa porque sus supuestos son distintos en cada etapa. Pero con un lenguaje, los supuestos son casi totalmente explícitos desde el principio.

Es obvio que el medio ya no es una sola mente, como ocurre con una persona individual. Pero el grupo utiliza el solar «que está allí enfrente» como medio en el que el diseño adquiere su forma. La gente camina, agita los brazos, construye gradualmente una imagen común del edificio a medida que éste adquiere su forma... sin hacer un solo dibujo.

Por esta razón el terreno se vuelve mucho más importante para un grupo.

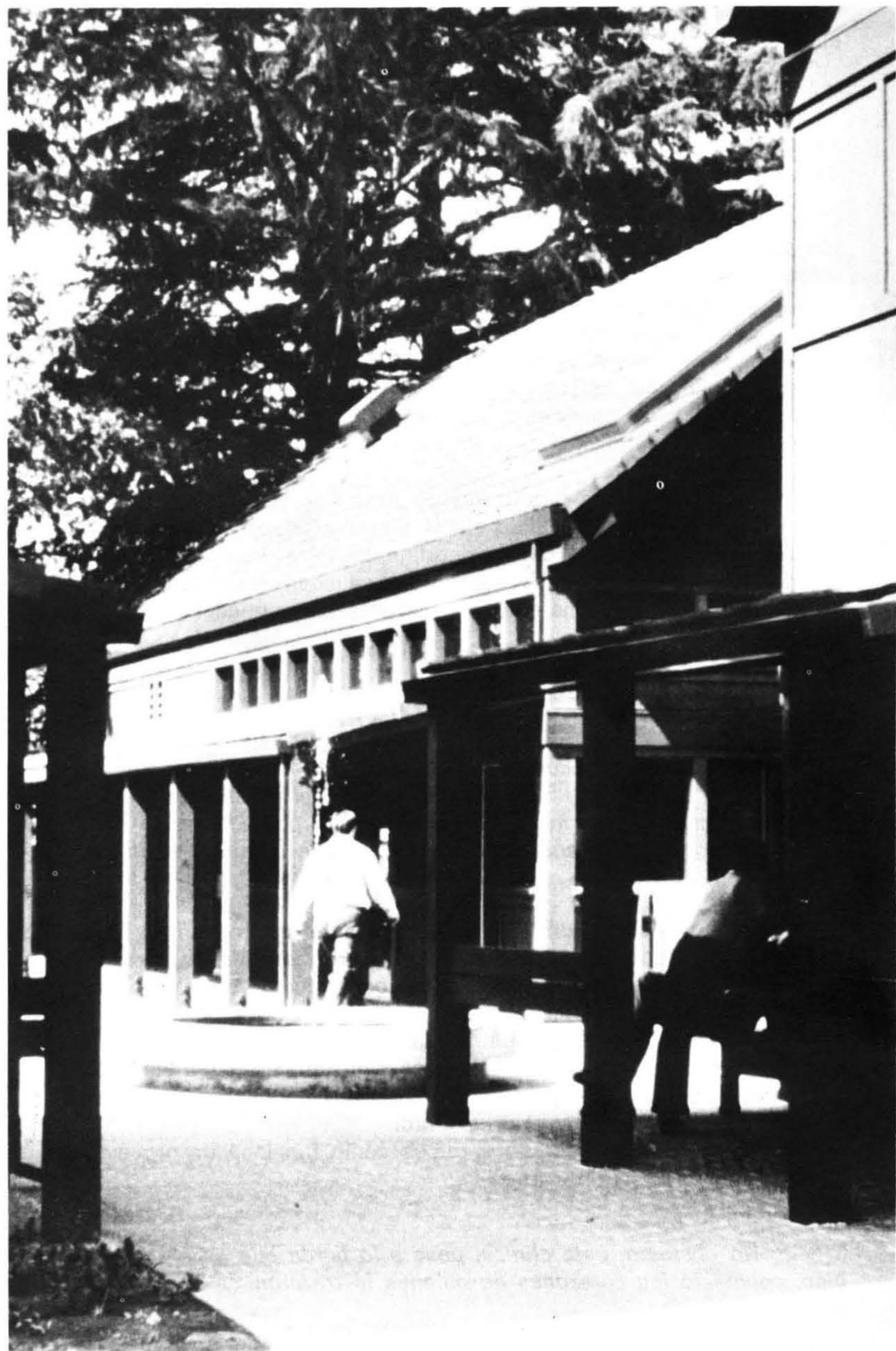
El terreno habla a la gente —el edificio se forma por sí mismo— y ésta lo experimenta como algo dado, no creado.

Y tiene la capacidad de visualizar el edificio ante sus propios ojos, como si ya estuviera construido.

La idea de que la gente «corriente» no puede visualizar un edificio es completamente falsa.

El edificio crece y cobra vida ante sus propios ojos.

Unos palos en la tierra, o piedras, o marcas de tiza, son suficientes para llevar la imagen a tu mente.



Después el edificio puede construirse directamente a partir de esas marcas.

Por supuesto, dicho edificio —al igual que el edificio experimental del capítulo 21— sigue siendo infinitamente más superficial que los de las fotografías que dan principio a este capítulo.

Tiene una gran belleza de trazado pero aún está incompleto en sus detalles de edificación. Por cierto, en su construcción quedó totalmente estropeado.

Por razones ajenas a nuestro control fue necesario que este edificio concreto, una vez trazado, fuera «detallado» mediante procesos ordinarios. Fue llevado al tablero de dibujo por personas que no lo habían trazado, que estaban lejos del emplazamiento, a las que se dio detalles mecánicos totalmente inapropiados para su diseño... hasta que por último no resultó distinto a un millar de edificios corrientes de nuestra época.

En síntesis, fue prácticamente destruido porque no se construyó del modo correcto. Al principio vacilé en publicar esto o en incluir la fotografía, pues es muy triste y deprimente. Pero luego comprendí que era esencial su inclusión, porque muchos pueden estar dispuestos a trazar un edificio en la forma que he descrito y luego pueden intentar construirlo a partir de planos.

Sólo puede retenerse la vida, el pulso, la sustancia y la sutileza del edificio si se construye de la misma forma en que ha sido diseñado, mediante un proceso secuencial y lingüístico que origina lentamente el edificio y en el que éste adquiere su forma final durante el proceso real de construcción; donde los detalles, conocidos por adelantado como patrones, adquieren su sustancia del proceso de creación en el terreno, exactamente donde está emplazado el edificio.

En síntesis, un edificio trazado mediante un proceso de lenguaje de patrones y que cobra vida a causa de éste, con certeza morirá al construirse a menos que el proceso de construcción sea el mismo, a menos que el mismo espíritu que generó habitaciones que están muy bien, entradas donde deben estar, luz proveniente de las direcciones acertadas, sea llevado a cabo en todos sus detalles y también dé forma a las columnas, a las vigas, los marcos de las ventanas, las puertas, las bóvedas, los colores y el ornamento.

En el próximo capítulo veremos cómo funciona un proceso de construcción semejante.

No obstante, esta clínica, pese a lo burda que es en su construcción, conmovió los corazones de quienes la trazaron.

En capítulos anteriores he descrito, en teoría, la razón por la que el uso activo de un lenguaje es tan importante para las personas. Ello

se debe a que se trata del único proceso por el cual alguien puede volver sólida y real su imagen del mundo; sus sentimientos están encarnados en la manifestación activa y concreta de su lenguaje, y siente su mundo como un todo que se origina en su interior y luego lo rodea físicamente.

En el caso de esta clínica observamos dicho proceso en la práctica.

Después que la clínica se construyó, el Dr. Ryan nos dijo que la semana compartida con nosotros dando forma al edificio había sido la más importante de los últimos cinco años de su vida, la semana en que se había sentido más vivo.

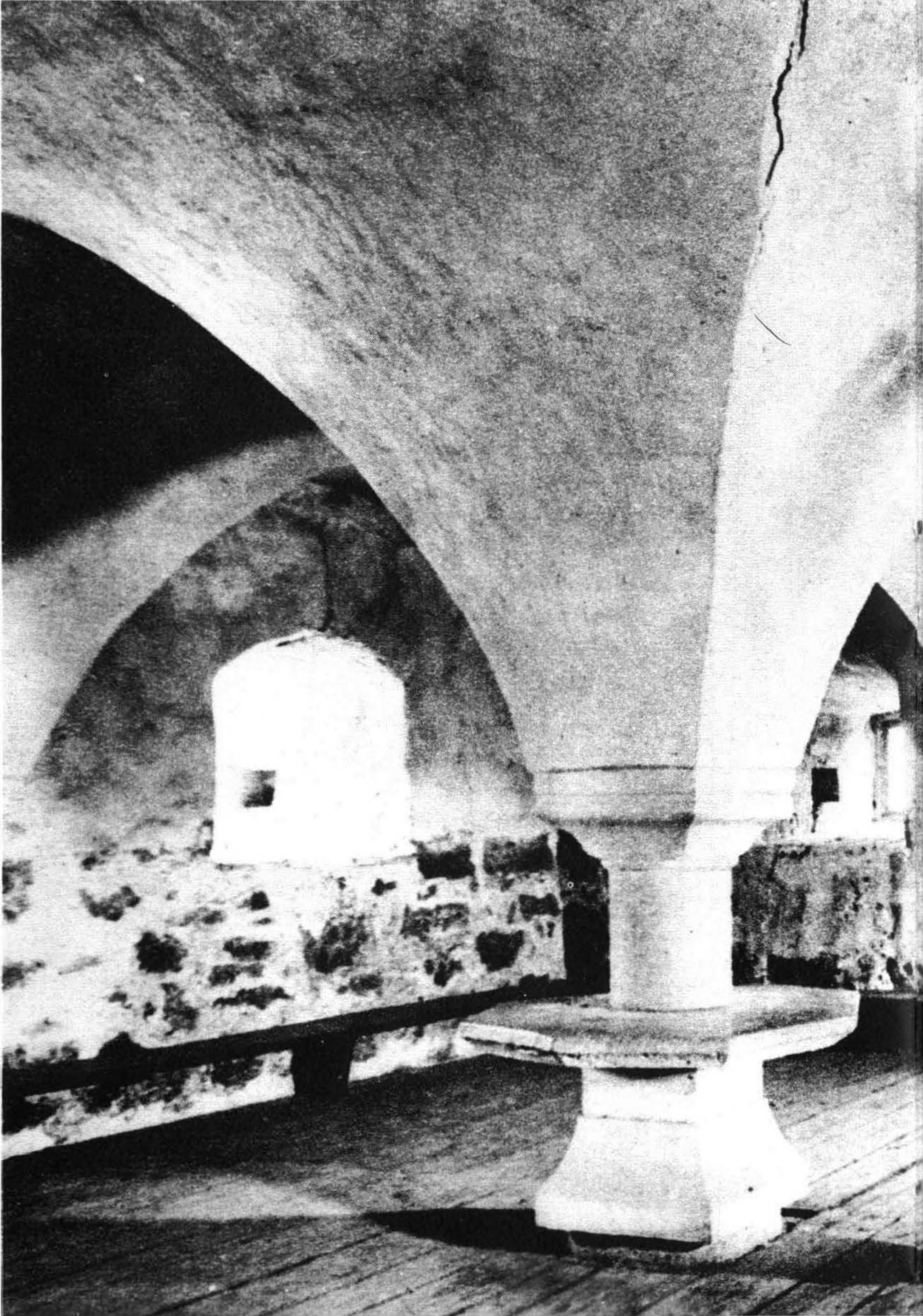
Ahora, años más tarde, al ver el edificio convertido en realidad, el Dr. Ryan —aunque ya no está allí— recuerda la semana que pasamos en medio de la niebla haciendo marcas de tiza en el suelo mientras trazábamos el edificio, conversando acerca del lugar para la entrada, para el invernadero, de los lugares donde podría sentarse la gente, de la fuente, los pequeños jardines, las salas, los soportales... Recuerda esa semana como la mejor en cinco años de vida de trabajo.

La gente siempre se sentirá profundamente conmovida por el sencillo proceso mediante el cual es capaz de generar un edificio viviente dando vueltas por el lugar, agitando los brazos, pensando conjuntamente, hundiendo estacas en la tierra...

Es el momento en que por intermedio de un lenguaje compartido, la gente crea una imagen común de su vida compartida y experimenta la unión que este proceso común de creación genera en su interior.

23. El proceso de construcción

Una vez que se han concebido de esta manera, los edificios pueden construirse directamente a partir de unas simples marcas hechas en el terreno... también dentro de un lenguaje común, pero directamente y sin utilizar dibujos.







Supongamos ahora que tienes el trazado de un edificio hecho según los procesos descritos en los últimos dos capítulos. Como has visto, es algo que ocurre con gran facilidad.

Hemos arribado a la construcción real del edificio.

Como antes, el proceso es secuencial. Pero ahora los patrones no operan sobre una imagen mental sino sobre el edificio mismo, a medida que se construye. Cada patrón define una operación que contribuye a diferenciar y a completar el edificio a medida que crece; cuando se introducen los últimos patrones en la estructura naciente, el edificio está completo.

También en este caso los patrones operan sobre un todo: no son partes que pueden agregarse sino relaciones que se imponen sobre las anteriores con el propósito de lograr más detalles, más estructura, más sustancia... de modo tal que la sustancia del edificio emerge gradualmente, pero siempre como un todo, en cada etapa de su desarrollo.

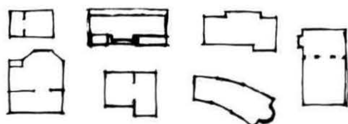
Supongamos, en principio, que hemos utilizado un lenguaje de patrones para trazar un esquema aproximado de espacios para un edificio.

Supongamos que hemos reproducido este esquema aproximado en papel con un borrador a lápiz, o sobre el terreno con estacas, o palos y piedras.

Con el fin de que el edificio sea viviente, sus detalles de construcción tienen que ser singulares y adaptarse a sus circunstancias individuales con tanta atención como las partes más grandes.

Esto significa que, al igual que las partes más grandes, los detalles tienen que conformarse atentamente según su posición en el todo más amplio, y que aunque las partes similares tendrán una forma similar, no habrá dos exactamente idénticas.

Observa, por ejemplo, estos dibujos. Según la habitación por la que empieces, en cada caso serán diferentes el espaciamiento exacto de las columnas y de ahí la dimensión exacta de los lienzos que forman las paredes.

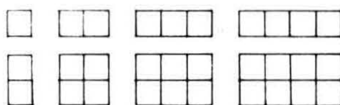


Las habitaciones cobran vida porque los detalles del espaciamiento de las columnas se ajustan al todo. Cualquier tipo de irregularidad de la habitación puede acomodarse sin dificultades mediante el proceso de construcción. El tamaño exacto y el espaciamiento de los detalles, gobernados por este proceso, se adaptan a la naturaleza de la habitación.

Los detalles de un edificio no pueden cobrar vida cuando se hacen con partes modulares.

Por ejemplo, supongamos que el sistema edilicio contiene un panel de 1,20 m de ancho que encaja con otros paneles en una red de 1,20 m. Ninguna de las diversas habitaciones que he descrito podría construirse, tal como es exactamente, con estos paneles de 1,20 m.

Para construir estas habitaciones con paneles modulares de 1,20 m, cada una de ellas tendría que ser un cuadrado perfecto de 4,80 × 4,80.



Los paneles modulares tiranizan la geometría de la habitación.

Si el constructor quiere hacer la habitación con paneles modulares de 1,20 m, tiene que cambiar la dimensión de aquélla y modificar su forma de manera tal que se adopte a los paneles.

En un sistema edilicio semejante es imposible que una persona cree un proyecto que refleje las sutilezas del solar o del plan. Todo plan se verá cercenado y desfigurado al adaptarse a los detalles de construcción.

Y la hermosa variedad por la que cien o mil habitaciones pueden ser aproximadamente de 4,50 × 4,80 —pero no hay dos idénticas— queda destruida y es reemplazada por una infinita repetición en la que cientos y miles de habitaciones son exacta e idénticamente iguales.

Por la misma razón, los detalles de un edificio no pueden cobrar vida cuando surgen de un tablero de dibujo.

Los detalles de un edificio no pueden ser vivientes cuando están especificados en forma de planos de construcción, pues dichos planos siempre suponen, en beneficio de la simplificación, que las diversas manifestaciones de una parte dada son idénticas.

La persona que traza un plano no puede dibujar de manera diferente cada ventana ni cada ladrillo porque carece de base para conocer las sutiles diferencias que se requerirán. Esto sólo queda en claro cuando el proceso real de construcción está en curso. O sea que el dibujante los hace todos iguales porque sentado ante el tablero de dibujo no tiene ninguna razón para hacerlos diferentes. Pero si el constructor construye según un dibujo detallado y su contrato lo limita a hacer el edificio exactamente igual al plano, hará idénticos los detalles para cumplir lo que indica el dibujo... y el edificio real será inerte y artificial.

Para que el edificio tenga vida, sus patrones deben ser generados sobre el terreno, de modo tal que cada uno adquiera su propia forma según el contexto.

Tomemos por caso patrones como COLUMNAS EN LAS ESQUINAS o DISTRIBUCIÓN FINAL DE LAS COLUMNAS, que proporcionan el espaciamiento conveniente de las columnas para que éstas actúen de la manera más eficaz como refuerzo de las paredes.

Con el propósito de crear correctamente estos patrones, el constructor hace una habitación emplazando columnas en las cuatro esquinas y luego colocando columnas adicionales en cada pared, igualmente espaciadas para que los intervalos entre columnas tengan entre 1,20 y 1,80 m, según el largo de la pared; finalmente coloca una viga a lo largo de cada pared, encima de las columnas.

Este proceso es una representación activa de los patrones. El proceso creará, cada vez que se emplee, una configuración levemente distinta según el plano de la habitación. Cada habitación contendrá el esqueleto de columnas y vigas que abarque los mismos patrones, pero no habrá dos cuyos lienzos sean exactamente del mismo tamaño.

En consecuencia es esencial que el constructor sólo construya a partir de dibujos aproximados y que lleve a cabo los patrones detallados a partir de los dibujos, según los procesos dados por el lenguaje de patrones de su mente.

Esto es corriente en la naturaleza. Cuando la araña teje su tela, el proceso es standard pero las partes que se crean son diferentes. Cada telaraña es hermosa, singular y perfectamente adaptada a su situación. No obstante, es creada mediante un proceso standard y

sólo existe un proceso. Un proceso muy sencillo. Pero este sencillo proceso interactúa en una infinita variedad de formas según diferentes circunstancias, produciendo diferentes telarañas específicas.

Lo mismo ocurre en el proceso edilicio que a continuación describiré. Los procesos individuales son standard y muy simples pero las partes concretas que producen son infinitamente diversas: manifestaciones infinitamente distintas de los patrones que los procesos definen.

El proceso para hacer bóvedas es standard... pero las bóvedas específicas que produce son únicas.

Lo standard es el proceso de entramar la cesta, colocar los listones, cubrir con tela, endurecer ésta con resina, cubrir la tela endurecida con hormigón liviano... Pero el producto real que produce este proceso es diferente cada vez, según las circunstancias locales.

Y el proceso para hacer columnas es standard... pero las columnas individuales que produce son singulares.

Clavar las tablas, colocarlas en posición, clavar la viga, rellenar con hormigón... son operaciones standard. Pero cada columna que se hace de este modo es diferente, está hecha por una persona distinta y refleja este hecho. Probablemente una será tallada, otra coloreada en un estilo personal, cada una se encontrará en una posición diferente, tendrá distintas relaciones con su entorno y a causa de ello será diferente.

En beneficio de la concreción, presentaré ahora una secuencia de procesos de construcción que de esta manera producirá un edificio.

Naturalmente, la secuencia de estos procesos sólo es un ejemplo y depende de una combinación específica de materiales. Pero es necesaria alguna secuencia similar, con la misma definición creciente a partir de un principio aproximado que adquiere precisión a medida que se concluye el edificio.

En primer lugar, señalemos con estacas las esquinas de las habitaciones y espacios de la planta baja.

Para tener la certeza de que las marcas están correctamente colocadas, a menudo es útil usar estacas grandes, bambúes o viejos trozos de madera, de modo tal que diversas personas puedan visualizar la forma y la dimensión exacta de las habitaciones, sus relaciones entre sí y su relación con el exterior que las rodea.

Toda vez que haya espacios abiertos cerca del edificio —terrazas, caminos, entradas, balcones, arcadas, pérgolas, tapias de jardín...— debes señalarlos para poder sentir simultáneamente el interior y el exterior.

Es muy probable —casi seguro— que modifiques el edificio que hasta ese momento habías concebido. Las estacas son tan vívidas que muy probablemente comenzarás a ver todo tipo de sutilezas que antes no podías imaginar, pues ahora las estacas y las habitaciones son reales, estarán sobre el terreno.

Modifica la posición de las estacas —unos centímetros aquí, otros más allá— hasta que estén tan perfectamente situadas como te sea dable imaginar y hasta que el trazado de las habitaciones te parezca exactamente apropiado.

Erige las columnas en esquina y coloca columnas de refuerzo lo más próximas entre sí que sea posible, a espaciamientos iguales, dentro del marco proporcionado por las columnas en esquina.

Para edificios de distintas alturas y en pisos diferentes, también de acuerdo con la altura del edificio, las columnas intermedias necesitan diferentes espaciamientos pues las cargas de empuje descendente son distintas. Pero en cada piso el espaciamiento será aproximadamente constante.

No obstante, en cada piso el espaciamiento sólo será aproximadamente constante. Las paredes de las diferentes habitaciones son de distintos largos. Dado que no son modulares, el espaciamiento de las columnas intermedias es relajado y natural; variará con el espaciamiento exacto de las columnas en esquina.

Une las columnas con vigas perimetrales.

Estas vigas formarán el borde superior de cada habitación. Permiten visualizar con toda claridad el espacio de las habitaciones, ofrecen la posibilidad de colocar los marcos de puertas y ventanas en su posición y, más importante aún, proveen alrededor de cada habitación el anillo de tensión que forma la base para el arranque de las bóvedas individuales.

Sitúa las vigas más bajas alrededor de los gabinetes, las siguientes en orden de altura alrededor de las habitaciones corrientes y las más altas alrededor de las grandes salas.

Esto dará principio al proceso de creación de variedad de altura de los techos. Los gabinetes pueden tener vigas bajas, de 1,50 o 1,65 m; las habitaciones corrientes de 1,80 o 2,00 m y las salas grandes de 2,15, 2,50 o 2,75 m.

En cada caso, la panza de la bóveda añadirá unos 50 cm o más a la altura de la viga perimetral; correspondientemente, la medida del agregado dependerá del tramo de la bóveda.

Coloca los marcos de puertas y ventanas.

Ya tienes una vaga idea del sitio donde quieres poner las puertas y las ventanas, de acuerdo con la concepción del edificio que has elaborado en tu mente.

Pero ahora que existe la armazón de las habitaciones ves exactamente dónde deben ir las aberturas. Simulándolas con trozos de madera sin desbastar puedes modificarlas y adaptarlas hasta que creen la relación perfecta entre el interior y el exterior, ofrezcan las vistas más adecuadas, la dosis conveniente de luz en los lugares apropiados, las alturas correctas de antepechos y umbrales, y la acertada descomposición de las aberturas más grandes en más pequeñas.

Ahora trama la cestería que formará la base para las bóvedas de la parte superior de cada habitación.

Cada habitación, cualquiera sea su forma, puede ser techada con una bóveda simple cuya estructura puede tramarse con listones delgados de madera flexible, a unos 40 cm de distancia. Una cesta semejante puede adaptarse a las pequeñas irregularidades de la habitación y si es necesario puede incluso dar vuelta en las esquinas.

Da forma a la panza de la bóveda, lo que puede hacerse adjudicando a cada habitación la altura de techo que necesite. Por razones estructurales, la curva tiene que tener aproximadamente un sexto del tramo de la bóveda. Pero este sexto es muy variable y ahora puedes adaptar la curva exacta de la bóveda para hacer que la habitación se ajuste exactamente a lo que desees hacer en ella.

Coloca las paredes entre las columnas y los marcos de las ventanas.

Estas paredes pueden hacerse con cualquier sencillo material en láminas —azulejos, planchas de madera, bloques huecos, láminas y tablas livianas—, cortado y colocado de modo que llene los espacios entre las columnas y los marcos de las ventanas.

Hacer medias bóvedas para las escaleras, de manera que cada escalera ascienda en el ángulo apropiado en los huecos que le están reservados.

Pueden concebirse escaleras asentadas sobre las bóvedas. Se rellenan los peldaños sobre una bóveda o par de bóvedas, o series de arcos abovedados que darán la posición de la escalera.

Allanar con el palustre el hormigón para las bóvedas de la cestería y rellenar las paredes para darles solidez.

Usando un relleno liviano u hormigón ultraliviano, allanar una bóveda de 2,5 cm en las cestas, después de haberlas cubierto con un paño simple endurecido; hacer lo mismo para rellenar las paredes y columnas, en una masa continua, de modo tal que el edificio se vuelva tridimensionalmente rígido.

Dar comienzo ahora al segundo piso mediante el mismo procedimiento que el primero.

Colocar columnas entre las columnas ya levantadas poniendo las bases sobre la bóveda, donde serán rellenadas por el relleno que forma el suelo.

Rellenar el suelo de modo tal que quede horizontal.

Hacer los encofrados del exterior del edificio para contener un suelo horizontal entrado sobre las bóvedas; rellenar el espacio con desperdicios que pueden ser jarras, botellas o cualquier cosa que forme burbujas aproximadamente esféricas en el hormigón y reduzca su masa sin reducir la resistencia.

Completa el segundo piso como has hecho con el primero y luego repite las mismas operaciones en el tercero, si lo hubiere.

Haz las terrazas, asientos y balcones de alrededor del edificio.

Trátalos como parte del edificio, pero al mismo tiempo como parte de la tierra.

Usa baldosines de terracota simplemente asentados en la tierra, entre los que crecerán pequeñas plantitas. Asienta los baldosines en barro que mantendrás lo más húmedo posible de modo que aferre con firmeza los baldosines pero permita la posibilidad de movimiento a través del tiempo y el crecimiento de plantas entre ellos.

Mientras asientas los baldosines en el barro, siembra algunas plantas de flores: pocos meses más tarde aparecerán entre ellos flores amarillas, rojas...

Haz puertas y ventanas lo más baratas posible, pero cada una conformada y subdividida exactamente de acuerdo con su marco.





Dado el procedimiento que has seguido para distribuir los marcos de puertas y ventanas, ahora todas las aberturas del edificio son de tamaño ligeramente distinto.

Esto es esencial y significa que no puedes usar puertas ni ventanas standard.

Coloca puertas y ventanas sencillas, que pueden ser hechas de simples tablas clavadas y encoladas, con pequeñas franjas para formar la subdivisión de los entrepaños, que contengan rebajos para los cristales de las ventanas.

Talla decoraciones en los entrepaños que rodean las puertas y en todos los lugares en que desees poner algún énfasis o alegría.

Puedes tallar simples volutas, líneas, corazones y puntos en las tablas que forman el exterior de las paredes. Más tarde, cuando el edificio esté casi concluido puedes llenar dichos adornos con yeso.

Pinta las paredes de blanco y deja visibles las columnas.

Enyesa los espacios entre las tiras de cestería que formaron la base de las bóvedas y aún están visibles debajo de la bóveda de cada habitación.

Enyesa el ornamento que hayas tallado.

Rellena con yeso los huecos de los entrepaños en los que los hayas practicado para ornamentar.

Aceita la madera y encera el suelo.

Finalmente el edificio concluido tendrá el ritmo de los mismos patrones repetidos cientos y miles de veces, pero diferentes cada vez que ocurren.

No sólo hay columnas, espaciamientos de columnas, soportales, ventanas, puertas, buhardillas, techos y terrazas aproximadamente iguales. Éstos son los patrones más amplios que se repiten, pero también hay una riqueza de molduras, baldosines, goterones, canalones, paños y entrepaños, enladrillados, bordes, umbrales, ornamentos, pequeñas franjas, pequeños cuadrados, pequeñas piedras angulares, capiteles y pies de columnas, muescas en las columnas, riostras, detalles en los tirantes, cabezas de clavos, pomos y espaciadores donde deben estar, de modo tal que el edificio queda acabado por estas estructuras menores y formado por el ritmo de sus irregularidades casi regulares.

En la fotografía de las dos páginas anteriores aparece el ejemplo de un edificio construido de esta manera.

Es la fotografía de un modelo. Se trata de un edificio de apartamentos de cuatro plantas, para veintisiete familias, en el que los miembros de cada una de éstas ha diseñado su propio apartamento utilizando un lenguaje de patrones común; el edificio está destinado a ser construido piso por piso, según el sistema de columnas, vigas y bóvedas que acabo de describir.

Aunque el modelo es muy tosco, ya es posible percibir el modo en que la disciplina del proceso de construcción interactúa con la informalidad del plan, para producir un edificio que se acerca a la cualidad sin nombre mucho más que cualquiera de los edificios reales que mostramos en los capítulos 21 y 22.

Un edificio construido de esta forma siempre será un poco más suelto y un poco más fluido que cualquiera hecho a máquina.

Sus puertas y columnas, sus ventanas, estantes, lienzos de paredes, cielorrasos, terrazas y balaustradas tienen la forma exacta para participar del todo más amplio: se adaptan a éste perfectamente. Y como se adaptan perfectamente a éste, su aspecto es algo más basto que el de la pulida superficie de los edificios hechos con materiales de fábrica.

Pero la belleza del edificio reside en el hecho de que es un todo.

Esto es lo esencial. Cada proceso (dado por un patrón) adquiere la configuración producida por los procesos previos y se adapta perfectamente a éstos. Al margen de donde estén las columnas, el proceso de tramar una bóveda puede formar la bóveda *de acuerdo con* la posición de las columnas. Al margen de donde estén los bordes de una ventana, el proceso de hacer una ventana forma la ventana y sus entrepaños *de acuerdo con* el tamaño y la forma del marco de la ventana.

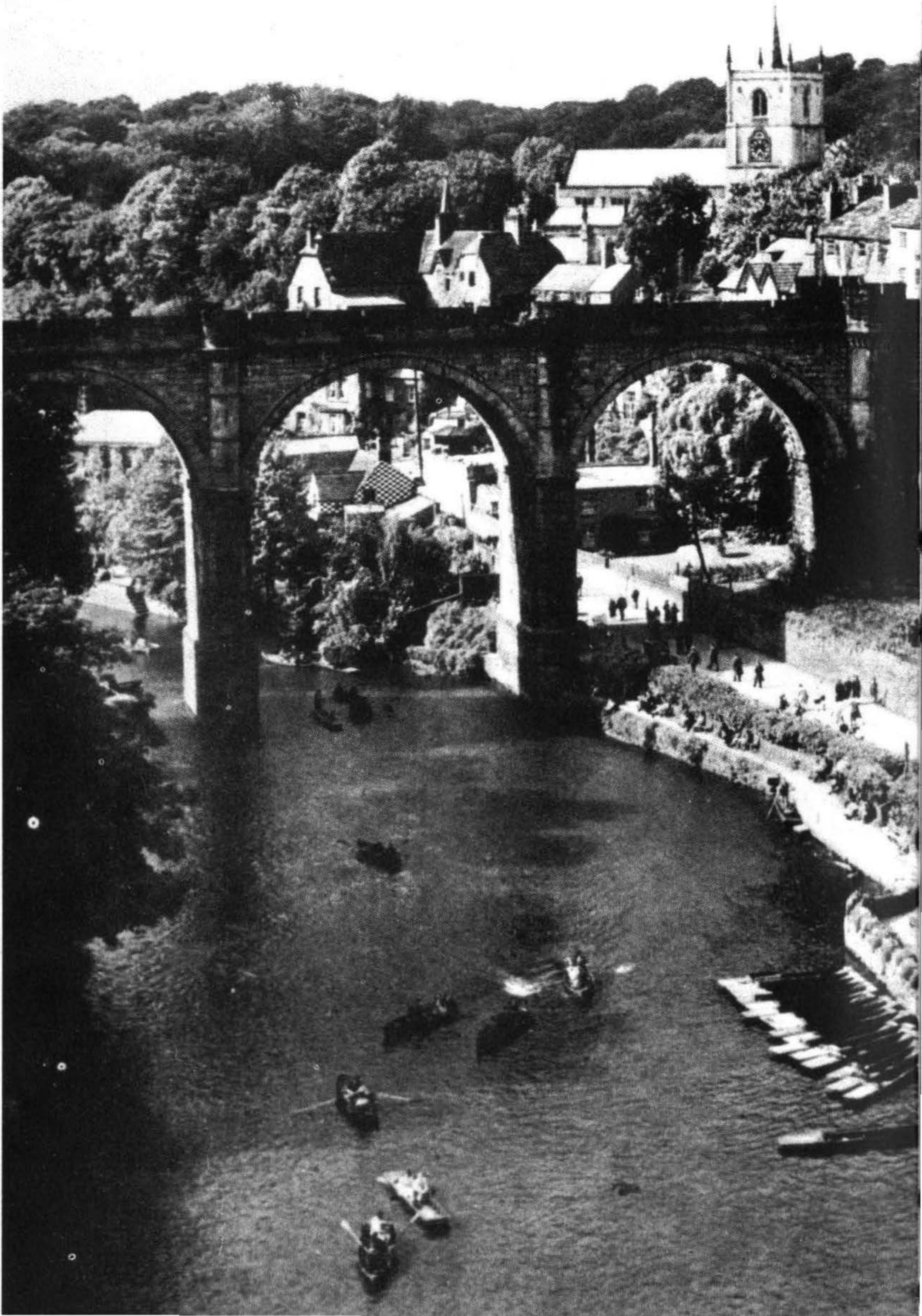
Y esto es lo que hace un todo del edificio.

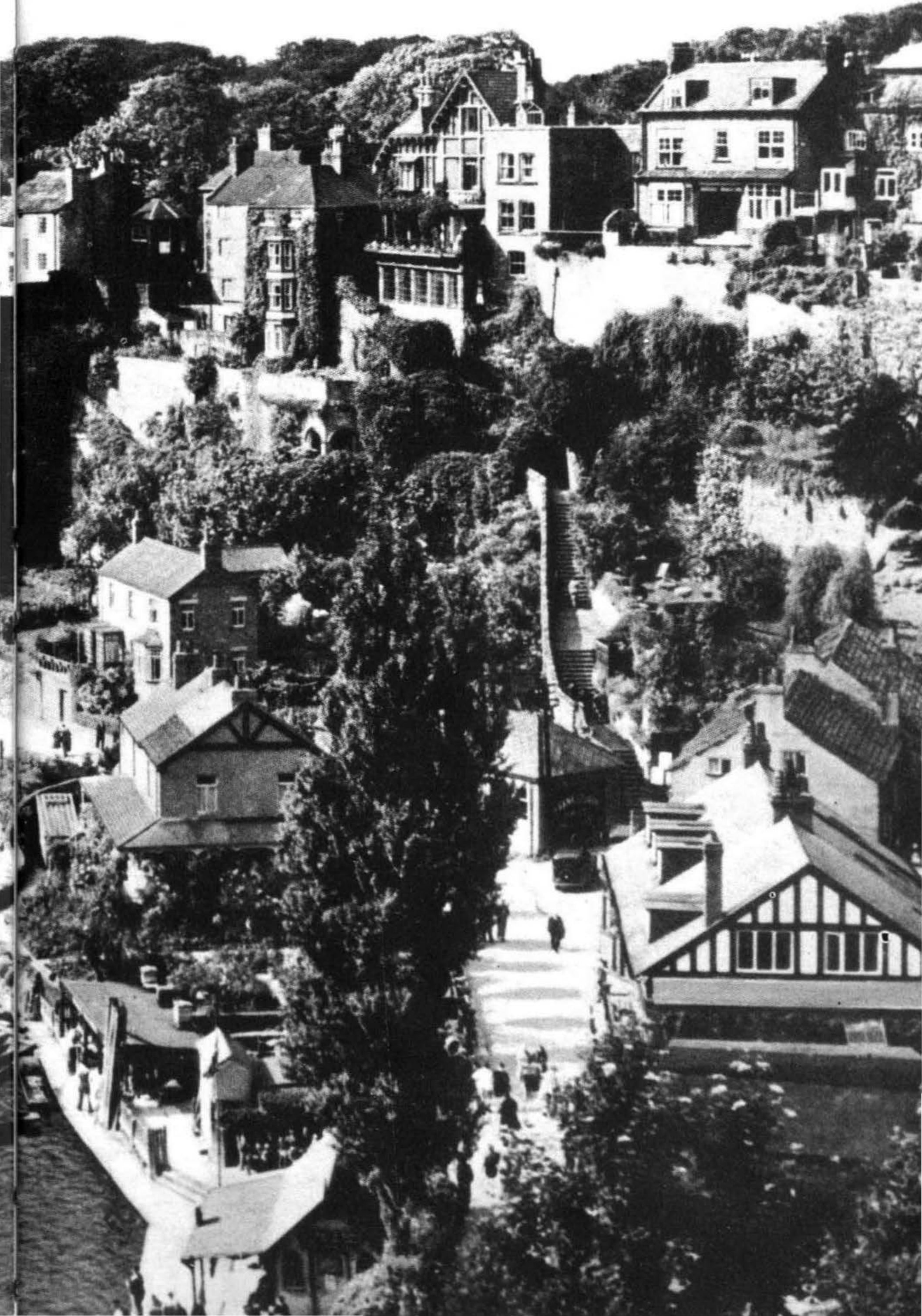
El edificio —al igual que los innumerables edificios de la sociedad tradicional— posee la simplicidad de un borrador a lápiz. Hecho en unos pocos minutos, el dibujo en borrador capta el todo —la esencia y la emoción de un caballo en movimiento, de una mujer inclinada— porque sus partes son libres dentro del ritmo del todo.

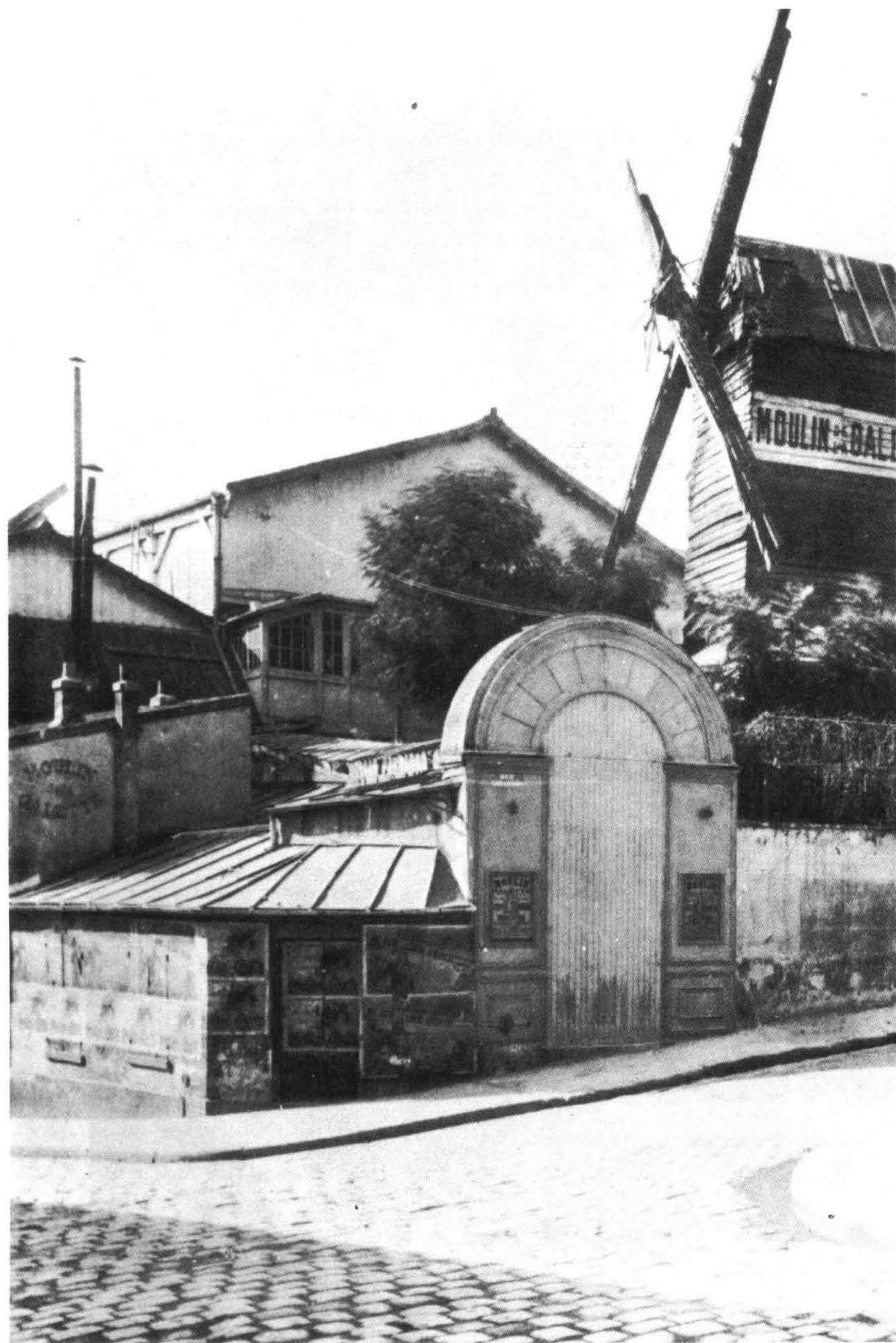
Y eso es lo que ocurre ahora con el edificio: contiene cierta tosquedad, pero está lleno de emoción y forma un todo.

24. El proceso de reparación

A continuación, diversos actos de construción —cada uno de ellos destinado a corregir y ampliar el producto de los actos previos—, generarán lentamente un todo más amplio y más complejo que el que puede generar cualquier acto singular.






MOULIN

Ahora sabemos cómo opera un acto singular de construcción. Sabemos que cualquier persona puede trazar un edificio por sí misma, que cualquier grupo de personas puede hacer lo propio y que los constructores pueden llevar a cabo un proceso de construcción que producirá un todo orgánico y unificado a partir de marcas hechas sobre el terreno.

A continuación veremos que diversos actos de construcción realizados sucesivamente generarán, paso a paso, un todo más coherente y más complejo... siempre que nos aseguremos de que cada acto contribuye al orden de los actos previos.

Teóricamente —como hemos visto en el capítulo 18—, todo acto de construcción es, con respecto a su contexto más amplio, un acto de composición, una parte del proceso mucho más amplio en el que varios actos juntos generan los todos más amplios a partir de los cuales se hace un complejo de edificios o una ciudad.

Pero hasta ahora no hemos tenido la oportunidad de verlo prácticamente, porque en los capítulos 19 al 23 nos ocupamos del acto creativo individual como un acto que produce algo nuevo.

Ahora cambiaremos de enfoque y consideraremos cada acto como un acto de composición dentro del todo.

Ningún edificio es perfecto.

Todo edificio, mientras se construye, es un intento por hacer una configuración integral autosustentadora.

Pero nuestras predicciones son, invariablemente, erróneas. La gente utiliza los edificios de manera diferente a la que previó. Y cuanto más grandes se vuelven las partes, más grave resulta esta cuestión.

El proceso de diseño, en la mente o sobre el terreno, es el intento de simular por adelantado la emoción y los acontecimientos que emergerán en el edificio real y de crear una configuración que se encuentra en estado latente con respecto a estos acontecimientos.

Pero toda predicción es una conjetura; los acontecimientos reales que ocurren son como mínimo levemente distintos y cuanto más

grande es el edificio más probabilidades existen de que las conjeturas sean desacertadas.

En consecuencia, es necesario modificar los edificios según los acontecimientos reales que en él ocurren.

Y cuanto más grande es el complejo de edificios, el barrio o la ciudad, tanto más esencial es que se construya gradualmente, en miles de actos, actos autocorrectores, cada uno de los cuales debe mejorar y reformar los anteriores.

Supongamos, por ejemplo, que un rincón de tu casa no es tan vivo como quisieras.

Por ejemplo, supongamos que observo la casa y me doy cuenta de que su jardín no funciona correctamente como JARDÍN SEMIOCULTO, porque aunque está a un costado de la casa no hay protección suficiente entre el jardín y la calle. Necesita algún tipo de tapia.

Supongamos que profundizo más y, teniendo en cuenta que es necesario hacer obras para reparar la barrera que separa el jardín de la calle, examino el jardín desde el punto de vista de TERRAZA PRIVADA A LA CALLE, y me doy cuenta de que falta. Supongamos que decido que es necesario construir una pequeña terraza de ladrillos a un costado de la casa, lindante con el jardín, para reparar esta falta.

Ahora, si ya he resuelto que es necesario levantar algún tipo de tapia para proteger el jardín en el sitio donde es demasiado abierto, es natural que intente hacer la terraza faltante de manera que quede vinculada a la tapia faltante.

En síntesis, cuando tengo la oportunidad de empezar a reparar el jardín, en el mismo acto de construcción puedo reformar ambos patrones defectuosos. Y las reparaciones que hago no son meras «reparaciones», sino nuevos diseños, en sí mismos complejos, introducidos entre las grietas del primero.

O supongamos que has construido un pequeño edificio laboratorio.

Dicho edificio tiene una cocina, una biblioteca, cuatro laboratorios y una entrada principal. Quieres añadir un quinto laboratorio, pues necesitas más espacio.

No busques instantáneamente el mejor lugar. Primero observa el edificio existente en busca de errores. Hay un camino donde se acumulan latas; un árbol hermoso que nadie usa; uno de los cuatro laboratorios está siempre vacío y aunque no tiene nada evidentemente malo, por alguna razón nadie trabaja allí; la entrada principal no tiene ningún sitio en el que sentarse cómodamente; la tierra que rodea una esquina del edificio se está erosionando.

Ahora analiza todos estos errores y levanta el quinto laboratorio de manera tal que tenga en consideración todos estos problemas, además de cumplir la función a la que está destinado.

¿Comprendes lo ricas y variadas que serán las partes del edificio si se construyen de este modo?

El quinto laboratorio será singular, a diferencia de los otros cuatro, pero no porque te esfuerces en hacerlo sutil, hermoso o artístico. Surgirá de la manera más obvia, sencillamente porque tratas de ser práctico. ¿Imaginas lo difícil que es hacer que un pequeño laboratorio, de aproximadamente 6 × 6 m, solucione tantos problemas diferentes de una sola vez?

No es imposible, pero para lograrlo tendrás que ampliar aquí, extender allá, poner una ventana especial para que el árbol sea más útil, situar aquí el camino que lo rodea, para lograr que el que contiene las latas esté menos desierto, poner una puerta en tal sitio con el propósito de crear un rincón acogedor en la entrada, donde la gente pueda esperar.

Así, la riqueza y la singularidad de este pequeño agregado surgirá de la forma más sencilla y más práctica posible. Ocurrirá casi por su cuenta, porque tú prestas atención a los defectos del edificio existente y te esfuerzas en repararlos.

Cada acto de construcción que diferencia una parte del espacio debe ser seguido de inmediato por otros actos de construcción que diferencian más aún el espacio con el propósito de hacerlo más integral.

Esto es algo corriente en la naturaleza y lo que siempre logra hacer un todo de sus partes.

Piensa en las hojas de un árbol. A primera vista parecen ser sólidas y se tiene la impresión de que el aire entre ellas es mero espacio. Pero el aire entre las hojas forma parte de la naturaleza tanto como las hojas propiamente dichas: adquiere forma tan firmemente como las hojas mismas y, al igual que éstas, adquiere su forma a través de las influencias que operan sobre él.

Cada hoja tiene una forma que está determinada por la necesidad de resistencia, el crecimiento del material y el flujo de la savia en su interior. Pero el aire intermedio entre dos hojas adquiere su forma con idéntica definición. Si las hojas están demasiado juntas, el aire no puede actuar como un canal para la luz solar que aquéllas necesitan y puede no haber suficiente brisa que las ventile; si las hojas están demasiado separadas, su distribución en las ramas será ineficaz y el árbol no recibirá luz suficiente para sustentarse. Cada parte que observas no es un todo en sí misma sino una parte de un todo más amplio, tiene todos a su alrededor y está totalmente compuesta de todos.

Esto es esencial a la forma en que opera la naturaleza y todo

ello es generado por los procesos de diferenciaciones sucesivas, cada una de las cuales contribuye a salvar y reparar defectos en el todo.

Cuando se construye algo, a menudo quedan incompletos los vacíos entre las partes.

En el tipo de mundo de nuestros días, prácticamente la mitad de los lugares de un edificio o una ciudad son lugares «entre» los lugares donde debes estar.

El estrecho espacio oscuro entre dos casas, el rincón de la cocina al que nadie llega, la zona entre las vías férreas y la industria vecina... son ejemplos evidentes de lugares literalmente olvidados y abandonados.

Y existen ejemplos más notorios, donde hay espacios realmente destinados a ser abandonados.

Piensa en las calles con coches aparcados, los aparcamientos, largos pasillos, salas de espera, el camino entre la puerta principal y la calle, el garaje, el armario de abajo de la escalera, el cuarto de baño, el hall de entrada sin ventanas. Todos estos lugares se han hecho con la idea errónea de que allí sólo estás en el limbo, entre un momento de vida y otro, como si fuesen apeaderos entre los pocos lugares en que realmente estás vivo.

Pero es necesario subsanar estos defectos y convertir esos sitios en algo tan integral como las partes que los rodean.

En una ciudad o en un edificio que sean un todo no hay lugares semejantes; en una vida que es auténticamente vivida tampoco hay momentos semejantes.

En una vida auténticamente vivida no hay momentos «intermedios» o «sin vida»: todo momento es plenamente vivido. El maestro zen dice: «Cuando como, como; cuando bebo, bebo; cuando ando, ando». Un edificio o una ciudad que están vivos poseen la misma cualidad.

En un edificio o en una ciudad que estén vivos y contengan una vida plenamente vivida, no hay lugares que sean apeaderos entre momentos de vida: todo lugar está hecho de manera tal que en él puede saborearse realmente la vida. Cada centímetro cuadrado tiene algún propósito valioso y puede contener algún momento auténticamente vivido en la vida de una persona. Por tal razón cada parte del mismo es un todo y cada lugar entre dos todos es, también, un todo.

Lentamente, a medida que el «proceso de reparación» subsana los defectos entre los todos, la estructura se vuelve completa e integral en todos los niveles.

Esto va mucho más lejos que el concepto normal de reparación.

En el uso corriente de la palabra reparación, suponemos que cuando reparamos algo estamos tratando, esencialmente, de devolverlo a su estado original. Ese tipo de reparación significa un remiendo, algo conservador, estático.

Pero en el nuevo uso que propongo para el término reparación, suponemos que toda entidad se encuentra en estado de cambio constante y que en todo momento usamos los defectos del estado presente como punto de partida para la definición del nuevo estado.

En este nuevo sentido, cuando reparamos algo suponemos que lo transformaremos, que nacerán nuevos todos, que el todo integral que se está reparando se transformará en un todo diferente como resultado de la reparación.

En este sentido, la idea de reparación es creativa, dinámica, abierta.

Supone que somos constantemente llevados a la creación de nuevos todos, atendiendo a los defectos de los todos existentes y tratando de repararlos. Sigue teniendo validez el hecho de que cada acto contribuye a reparar algún todo más amplio y anterior, pero la reparación no sólo lo enmienda: también lo modifica, lo transforma, lo pone en camino de convertirse en otra cosa totalmente nueva.

En este marco adquirimos una visión totalmente nueva del proceso a través del cual una secuencia de actos de construcción genera un todo.

En términos generales, lo que ocurre es que en cada etapa de la vida de cualquier parte del entorno hay un todo que es específico de ese momento de su vida, y que cada nuevo acto de construcción —siempre que se lleve a cabo con el propósito de volver más integral aún, más vivo, el todo general— transformará ese todo y gradualmente dará origen a nuevos todos.

En este sentido, entonces, la idea de reparación explica tanto la forma en que podemos subsanar defectos anteriores en las cosas, como el modo en que es posible hacer y rehacer el mundo de manera tal que la cooperación de una serie de actos secuenciales de construcción también cree todos que sean completos y vivos en cada momento de su historia... pero siempre dando paso, bajo el proceso de reparación, a todos más nuevos aún que también se reharán en la siguiente etapa de la reparación.

Para comprenderlo más claramente, imaginemos que en algún sitio hay un complejo de edificios que crece a lo largo del tiempo.

Paso a paso, cada acto de construcción que contribuye al todo naciente ayuda también a reparar o subsanar lo ya existente.

Imaginemos, concretamente, un grupo de casas que crecen a lo largo del tiempo.

Cada casa comienza por algo muy pequeño: sólo una cocina familiar, con una alcoba en un extremo y un mostrador de cocina.

En total, no más de 28-47 metros cuadrados para empezar.

Luego, durante los primeros años, le agregan 10-19 metros cuadrados por año.

En primer lugar probablemente un dormitorio; otro dormitorio; un taller; una terraza jardín; un cuarto de baño completo; soportales y pórticos; un estudio; una sala de estar más amplia, con una gran chimenea; un cobertizo...

Al mismo tiempo se construyen lugares comunitarios: hacen una avenida de árboles; un pequeño mirador; un local exterior compartido; losas en los caminos; garajes cerrados; un taller comunal; una pequeña fuente o una piscina...

A medida que los edificios alcanzan su madurez, los agregados son más pequeños.

Un banco; un banco corrido; un techo sobre la entrada; una barandilla en la terraza del piso superior; una escalera que conduce al tejado; un estanque con peces; una ventana salediza; una puerta adicional; un pequeño huerto; estanterías; un asiento de jardín alrededor del tronco de un árbol...

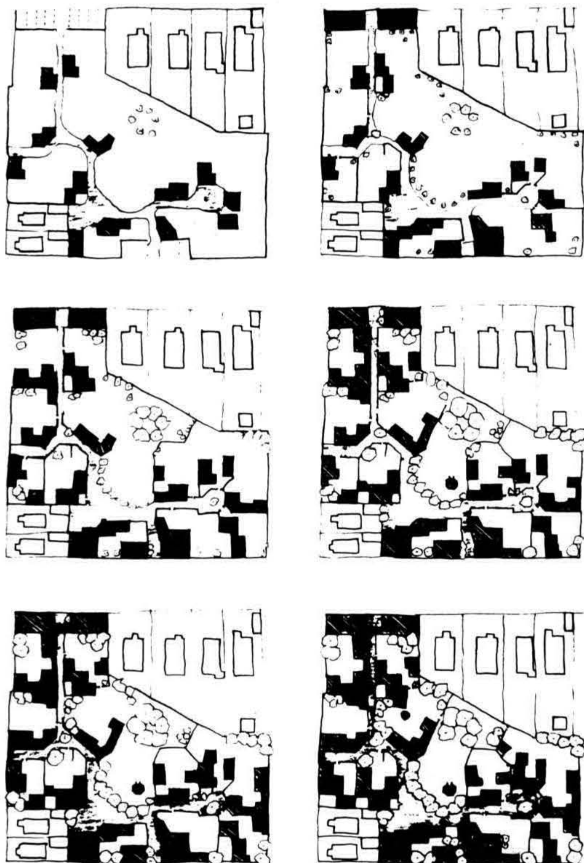
Pero al mismo tiempo las casas comienzan a generar, colectivamente, los patrones más amplios que definen el agrupamiento.

Cada persona comienza a trabajar con sus vecinos, primero con el de un lado y luego con el de otro. Juntos tratan de volver hermoso el espacio que separa sus casas. Naturalmente, comienzan eliminando conflictos evidentes entre ventanas, o los casos en que una casa quita el sol al jardín vecino, pero también elaboran detalles según los patrones detallados. Por ejemplo, un grupo de personas decide hacer que sus entradas abran a un pequeño jardín público, con un árbol y un asiento al aire libre, de cara al sol y desde el cual la gente pueda ver el local exterior distante, de acuerdo con los patrones LUGARES ÁRBOLES, ASIENTOS AL AIRE LIBRE y LOCALES PÚBLICOS EXTERIORES.

Por ejemplo, la forma de los caminos dice que un camino tiene que ser un lugar casi semejante a una habitación, parcialmente cerrado, con un punto medio, de manera tal que la gente se sienta cómoda per-

maneciendo allí y no sólo atravesándolo. Cada grupo utiliza este patrón para dar mejor forma a los caminos exteriores a sus casas y pone asientos en ellos; el patrón se ocupa incluso de la forma exacta del muro lindante donde las casas se encuentran con los caminos.

TERRAZA PRIVADA A LA CALLE dice que cada casa tendría que tener una terraza privada, cerca de la sala de estar, pero situada de manera tal que desde ella se vea el espacio público de la calle y pueda saludarse e intercambiar unas palabras con alguien que pasa, sin que se altere la privacidad de la casa. Cada una de las casas tiene una terraza



El lento crecimiento de doce casas

semejante y los grupos de cada extremo del agrupamiento también discuten y modifican la forma en que estas terrazas dan vida a los caminos.

Lentamente y a todos los niveles, la disposición de los todos se vuelve tan densa que no hay brechas entre ellos: cada parte y cada parte entre dos partes es un todo.

En una casa, el jardín que la rodea es positivo y los límites entre casa y jardín también lo son. El grosor de los muros es positivo, el muro que forma el espacio entre terraza y jardín también lo es. Las paredes interiores también son lugares (estantes, gabinetes, etc.); dentro de la casa cada habitación es, naturalmente, un lugar, pero para que esto ocurra todas tienen ventanas en dos lados —con el resultado de que las habitaciones adquieren una extraña configuración en el plano— y todos los sitios entre las habitaciones también son lugares. A nivel de construcción ocurre lo mismo. Las esquinas de todas las habitaciones están señaladas por columnas. Cada columna es también algo visible y coherente, y las que están sueltas también se encuentran rodeadas de lugares; cada columna está hecha de manera tal que los lugares en que se une a otras entidades son también entidades: columnas y bases.

Así, las casas adquieren su forma, tanto en su condición de grupo como aisladamente, a partir del acrecentamiento gradual de una serie de pequeños actos separados.

El banco se coloca de modo tal que forme una terraza; el dormitorio adicional contribuye a separar el jardín del vecindario; la losa del camino se coloca de manera tal que defina la transición de entrada y forme un contorno que ayude a evitar la erosión debida a la lluvia; la casa en proceso de crecimiento contribuye a formar el terreno comunal exterior a la casa; la avenida de árboles sirve para formar un parque en el terreno comunal; los garajes no sólo contribuyen a proteger los coches, sino que ayudan a formar entradas al agrupamiento...

Cada pequeño acto no sólo contribuye a aumentar el espacio, sino que colabora con los patrones más amplios que allí son necesarios.

Y finalmente crece sin control el carácter común del agrupamiento de casas, sencillamente a partir de la acumulación de actos individuales... porque cada acto de construcción se concibe como algo que no sólo es bueno por sí mismo, sino que está destinado a contribuir a generar el todo.

En el capítulo 19 planteé que un todo orgánico sólo podía crearse mediante un proceso diferenciador.

Expliqué que sólo un proceso de diferenciación —en tanto define las partes del todo— puede generar algo natural, porque sólo este tipo de proceso puede formar partes individualmente, según su posición en el todo.

Ahora vemos que hay un segundo proceso complementario que produce los mismos resultados, pero opera poco a poco.

Cuando un lugar crece y se le agregan cosas gradualmente —cosas que se conforman a medida que se agregan— para contribuir

a formar patrones más amplios, el lugar sigue siendo un todo en cada etapa... aunque en este caso se modifica continuamente el volumen geométrico del todo, porque está teniendo lugar una agregación concreta y real de materia.

Este proceso, al igual que el simple proceso de diferenciación, puede hacer todos en los que las partes se forman de acuerdo con el lugar que ocupan.

Pero este proceso es más poderoso aún, porque puede hacer grupos de edificios más amplios y más complejos.

Y es más poderoso sobre todo porque no da lugar a errores, porque se salvan las brechas, se corrigen gradualmente los errores y, por último, el todo es tan suave y relajado que da la impresión de haber estado siempre allí. No contiene asperezas: está allí, sencillamente, extendido en el tiempo.

25. El lento surgimiento de una ciudad

Por último, dentro del marco de un lenguaje común, millones de actos individuales de construcción generarán, reunidos, una ciudad viviente, integral, imprevisible, sin control. Éste es el lento surgimiento —aparentemente de la nada— de la cualidad sin nombre.





Finalmente llegamos, entonces, a la ciudad propiamente dicha.

Hemos visto cómo unas docenas de actos de construcción —realizados dentro de un lenguaje de patrones común— pueden generar gradualmente un todo. También hemos señalado que los patrones más amplios necesarios para definir este todo pueden crearse poco a poco, mediante la lenta concreción de los actos individuales.

Ahora veremos de qué forma este mismo proceso puede ampliarse a una ciudad.

Porque finalmente nos encaramos con el postulado más profundo y de más amplio alcance de acuerdo con el cual es posible crear el orden en gran escala de una ciudad por medio de actos paulatinos y aumentativos.

Lo primero que debe reconocerse es que en cualquier sistema tan vasto como una ciudad existe un problema fundamental.

Cuando una sola mente humana o un grupo de mentes reunidas conciben un edificio, naturalmente lo conciben como un todo y luego las partes ocupan su lugar, tanto para sustentar ese todo como para ser todos en sí mismas.

Pero, cuando una ciudad crece, no lo hace en una mente humana ni en ningún grupo coherente de mentes. Una ciudad está formada por millones y millones de actos de construcción individuales. ¿Cómo podemos tener la certeza de que será un todo y no un caos difuso e incoherente, si se erige a partir de millones y millones de actos individuales?

La cuestión es: ¿Puede surgir la estructura simplemente a partir de la interacción espontánea de las partes?

¿Puede ser creada mediante un proceso libre en el que la gente haga localmente lo que quiera y cree sin embargo un todo logrado?

¿O debe ser planificada por una mano oculta, según un proyecto o un plan maestro?

¿Tiene que haber algún tipo de control, algún tipo de orden totalitario impuesto desde arriba, que restrinja la libertad de los actos individuales y los fuerce en un orden de gran escala?

Para entender esta cuestión en perspectiva, quisiera compararla con otra que surgió en los primeros tiempos de la biología: «¿Cómo se forma un organismo?»

Piensa en tu mano, por ejemplo. Ponla frente a tus ojos. ¿Te das cuenta de que esa forma compleja, esa intrincada estructura de huesos, músculos, dedos, pulgar, uñas, articulaciones, arrugas y sutiles curvas, ha cobrado vida sin contar con un proyecto o un plan maestro?

¿Te das cuenta realmente de que la cooperación de las células ha formado esa mano, guiada únicamente por ciertas reglas que gobiernan el desarrollo de las células individuales según su interacción entre sí?

Tomemos otro ejemplo. Cuando me asomo a mi ventana veo unos pocos metros cuadrados de arbustos en flor, con hierba a sus pies, un árbol o dos que asoman y algunas otras plantas alrededor.

Si observo esos arbustos hasta los últimos detalles de sus hojas, las ramitas, los pétalos de las flores, los insectos posados en las hojas, los espacios entre éstas donde se abren al cielo, ¿tengo que pensar que los ha creado un diseñador ignoto?

Al principio, los biólogos pensaron que tenía que haber un diseñador oculto.

Creían que no podía ocurrir ese milagro sin que lo guiara algo, un plan maestro espiritual que informaba a las células dónde debían situarse. Hasta el siglo diecisiete, incluso algunos biólogos creían que toda célula humana contenía un hombrecillo que era un modelo del hombre más grande.

Pero ahora es sabido que el organismo está formado por la mera interacción de sus células, mediante la guía del código genético.

Recientemente, los experimentos han comenzado a dejar en claro que este aparente milagro no es el milagro de una orientación desde arriba, sino el milagro de una sutil cooperación organizada entre las partes, que las células nacientes, comunicándose entre sí y guiadas únicamente por las instrucciones que les dicta el código genético, actúan correctamente entre sí, para crear un todo absolutamente individual, no previsible en sus detalles, pero reconocible en la especie.

Y esto también se aplica a una ciudad.

En una época la gente creía que una ciudad debía ser planificada por un planificador que hiciera planes o proyectos. Se afirmaba que si el orden de la ciudad no se creaba desde arriba, *no* habría un orden en la ciudad. Así, a pesar de las más claras evidencias de las hermosas ciudades y aldeas construidas en las sociedades tradicionales sin ningún plan maestro, esta creencia ha arraigado y la gente se ha permitido renunciar a su libertad.

Al igual que en la biología, empero, se está volviendo evidente que la estructura de una ciudad puede ser tramada mucho más profundamente, más intrincadamente, a partir de la interacción de sus actos de construcción individuales dentro de un lenguaje común, que a partir de un proyecto o un plan maestro... y que, al igual que tu mano o que el arbusto que se ve por mi ventana, se genera mejor mediante la interacción de las reglas que gobiernan la construcción de las partes.

Veamos en detalle cómo puede funcionar un proceso de reglas interactuantes para generar una ciudad.

El hecho esencial que lo vuelve posible consiste en que los patrones no se generan repentina y globalmente, sino que cada patrón amplio cobra vida como producto último de una larga secuencia de minúsculos actos... y que estos actos minúsculos poseen la capacidad de crear el patrón si se repiten con bastante frecuencia.

Esto es corriente en el desarrollo de un organismo, donde los patrones más amplios son generados, meramente, como productos últimos de minúsculas transformaciones diarias.

En un organismo naciente, en ningún momento existe el sentido de «fin» o de «meta» final de crecimiento. Hay en cambio un proceso de transformación que puede tomar el estado presente del organismo y adelantarlo levemente hasta el siguiente minuto de crecimiento... de manera tal que cuando el mismo proceso se repite en el minuto siguiente a aquél y en el minuto siguiente a este último, lenta e inexorablemente cobran vida los patrones necesarios, no de acuerdo con un plan sino como producto de una secuencia de pasos transformadores.

En detalle, esto ocurre mediante la acción de determinados campos químicos creados por las hormonas. Estos campos estimulan e inhiben el desarrollo en diferentes partes del espacio... y este proceso de desarrollo diferencial genera entonces, lentamente, el todo creciente. De acuerdo con el estado de estos campos en cualquier momento dado, el proceso de desarrollo crea un crecimiento ínfimo, que transforma levemente la estructura existente, según cierta regla.

A medida que evoluciona el desarrollo se modifican los campos químicos, de modo tal que la «misma» transformación, guiada por la

«misma» regla, tiene un efecto levemente distinto cada vez que ocurre. Así, la aplicación repetida de la transformación, guiada por las concentraciones cambiantes de los campos químicos que informan al organismo cuán cerca está de alcanzar el equilibrio, la orienta hacia el patrón acabado. Pero el patrón acabado es, meramente, el producto final de la sucesión de transformaciones ínfimas.

Y precisamente esto es lo que tiene que ocurrir en una ciudad.

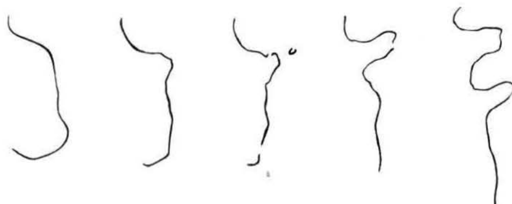
En este caso, los «campos químicos» son reemplazados por la conciencia que tiene la gente de los patrones en mayor escala, que proveen las reglas del desarrollo. Si la gente coincide con respecto a esos patrones en gran escala, pueden utilizar su conocimiento de los mismos y el grado en que han sido alcanzados o no, para guiar el desarrollo y la formación de los patrones menores.

Lentamente, bajo el impacto de esta orientación, la secuencia de transformaciones en pequeña escala creará, por cuenta propia, los patrones mayores, paso a paso, sin que ninguna persona individual sepa con exactitud, necesariamente, cómo o cuándo estarán estos patrones más amplios en la ciudad acabada.

He aquí, a modo de ejemplo, la forma en que un proceso de este tipo puede generar un patrón de escala muy grande, como INTERPENETRACIÓN CAMPO-CIUDAD.

En un momento dado, el límtie real entre la ciudad y el campo es una curva aproximada e irregular. Supongamos que el ayuntamiento da a las comunidades locales incentivos que estimulan el desarrollo precisamente donde estas curvas sobresalen, que inhiben el desarrollo en el exterior de los lugares donde la curva se hunde hacia adentro, y que incluso alienta la destrucción de edificios y la recreación de espacios abiertos en el lado interior de la curva, allí donde ésta se hunde.

Como consecuencia de estos incentivos, las protuberancias se extenderán gradualmente hacia afuera, dando forma a la interpenetración; las «no protuberancias» seguirán donde están o incluso retrocederán hacia la ciudad, manteniendo y creando la interpentración en sentido contrario.



Naturalmente, en un mes el progreso real es insignificante, pero eso no importa. Bajo el efecto de este proceso de desarrollo cobrará

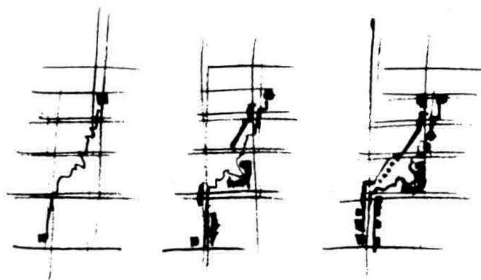
vida el patrón INTERPENETRACIÓN CAMPO-CIUDAD, lenta pero inexorablemente.

En escala levemente menor, en una comunidad puede ocurrir lo mismo para generar un PASEO.

Pongamos por caso que existe el principio de una CALLE PEATONAL y de un PASEO entre una esquina donde hay una heladería y otra donde la gente se reúne al atardecer.

Entonces la comunidad hace saber a cada vecindario de la línea que corre entre esos puntos, que desea estimular la supresión del tráfico rodado en esas calles, que espera ver surgir nuevas actividades comunitarias en el paseo naciente, etcétera...

Cada vecindario formula, entonces, la forma en que puede contribuir a la lenta creación de dicho PASEO... y lo hace porque se beneficiará de los incentivos que la comunidad más amplia tiene en sus manos. Supongamos, por ejemplo, que un barrio considera que puede crear una PUERTA URBANA, con una pequeña ACTIVIDAD DEPORTIVA, en un lugar por donde podría correr el PASEO. Con el propósito de crear el paseo, construirán un camino que podría estar en esa parte de la comunidad, más allá de la puerta urbana que conduce al barrio y más allá de la sala de ping-pong y de los deportes locales. Gradualmente surgirá el paseo, en base a los esfuerzos paulatinos de los diferentes vecindarios.



El mismo tipo de proceso puede generar, asimismo, los patrones de un barrio local.

Analicemos los dos patrones que son responsabilidad del barrio local: PUERTAS URBANAS PRINCIPALES y MALLA DE SENDEROS Y COCHES.

El barrio crea incentivos que estimulan a los grupos de viviendas, a las comunidades de trabajo y a los propietarios de casas a generar lentamente estos patrones, poco a poco.

Un año, la gente de un agrupamiento derriba una valla trasera y comienza a formarse un camino a partir de una calle, entre dos grupos de casas, hacia otra calle. Al año siguiente, otro grupo conecta su zona

común con ese mismo camino, actuando también bajo el incentivo que le proporciona el barrio local, sabiendo que le beneficia contribuir a generar este patrón más amplio que necesita el vecindario.



Otro año, la gente que vive cerca del límite del barrio decide unir la calle mediante un par de pequeños edificios que contribuirán a formar una puerta urbana. Naturalmente, la construyen de manera tal que comunique con la MALLA DE SENDEROS Y COCHES en surgimiento. Este acto no forma, por sí mismo, una PUERTA URBANA PRINCIPAL completa, pero el angostamiento de la calle —donde se han levantado los dos edificios— es, evidentemente, el precursor de una puerta; a éste seguirán otros actos de menor magnitud que completarán dicha puerta urbana. Pero entretanto, el vecindario ha permitido que esos dos edificios invadan la calle, pues comprende que el estrechamiento que ello crea gradualmente llevará a esa esquina a un estado en el que contenga la PUERTA URBANA PRINCIPAL que todo el barrio necesita en ese lugar.

Cada uno de esos procesos requiere un grupo grande y un grupo de grupos más pequeños.

En este sentido son semejantes al ejemplo de las casas y el grupo de casas del capítulo 24, pero ampliado a mayor escala. Allí las casas actuaban individualmente para generar los patrones más grandes que necesitaba el agrupamiento. Lo mismo ocurre en este caso, pero a mayor escala. Los agrupamientos actúan juntos para generar los patrones que necesita el barrio. Los barrios actúan juntos para generar los patrones que necesita la comunidad. Y las comunidades actúan juntas para generar los patrones que necesita toda la ciudad.

Con el objeto de que estos procesos abarquen la totalidad de la estructura de una ciudad es necesario, por lo tanto, que ésta esté compuesta por unas jerarquías de grupos y tierras, cada una de ellas responsable de sus propios patrones.

Al nivel inferior, cada individuo posee su propio espacio privado y tiene la responsabilidad de contribuir a crear allí los patrones, de acuerdo con sus necesidades.

Al segundo nivel, la familia tiene su propia tierra y su propio espacio común; lo mismo ocurre con el grupo de trabajo. Las familias

y los grupos de trabajo son responsables de todos los patrones mayores necesarios para el espacio común.

Al tercer nivel, cada grupo de familias o de trabajo es una entidad legal bien definida —un grupo legalmente definido— que posee su propia tierra (esa tierra que usan todas las familias pero no es privada de ninguna) y es responsable de todos los patrones que allí se necesitan.

Al cuarto nivel, el barrio —compuesto por agrupamientos de casas— es también un grupo humano bien definido y legalmente constituido, poseedor de la tierra que es común a sus miembros —caminos locales, parques locales, jardines de infancia locales— pero no de los terrenos comunes menores que poseen los agrupamientos. El barrio, en tanto grupo, es responsable de los patrones de su tierra común.

Al siguiente nivel hay comunidades, compuestas por barrios —también bien definidas y legalmente constituidas— que poseen sus propias tierras comunes (incluyendo caminos más importantes, grandes edificios públicos) y son responsables de los patrones necesarios para servir a toda la comunidad.

Por último, a nivel de la ciudad, también se trata de una entidad legal que posee terrenos comunes... aunque no *todas* las calles y *todos* los parques, sino sólo aquellos que son específicamente usados por todos (los *más* grandes) y es responsable de esos patrones más grandes necesarios en esos terrenos comunes más grandes.

Y con el propósito de que se formen los patrones más amplios paso a paso, mediante la agregación de los actos menores, es necesario que cada grupo se haga responsable de ayudar al grupo inmediatamente mayor a crear los patrones mayores que requiere el grupo más amplio.

Así, cuando una persona da forma a su habitación tiene incentivos específicos que contribuyen a formar los patrones más amplios de la casa o del taller en que está situada su habitación, y así surgirán gradualmente ÁREAS COMUNES EN EL CENTRO, UNA HABITACIÓN PROPIA, GRADIENTE DE INTIMIDAD, EL CANTO DEL EDIFICIO, ESPACIO EXTERIOR POSITIVO, ALAS DE LUZ.

Y cuando los miembros de una familia construyen o reforman su casa reciben incentivos específicos por parte del agrupamiento, que les hace responsables de mejorar el entorno que los rodea... sobre todo por debajo y de costado: así surgirán gradualmente, bajo la responsabilidad del grupo, COMPLEJO DE EDIFICIOS, DOMINIOS DE CIRCULACIÓN, JARDÍN SEMIOCULTO, APARCAMIENTOS PEQUEÑOS, APARCAMIENTO CERRADO, FAMILIA DE ENTRADAS.

Cuando cada grupo modifica su forma global o construye, es responsable ante el barrio de crear patrones barriales más amplios: LÍMITE DE VECINDADES, PUERTA PÚBLICA PRINCIPAL, CALLES VERDES, ESTANQUES Y ARROYOS, EL HOGAR DE LOS NIÑOS, VÍAS LOCALES EN LAZO, TALLERES DOMÉSTICOS, TRABAJO DISPERSO, TRASERAS TRANQUILAS. El barrio puede dar dinero u otros incentivos para estimular los pequeños actos que contribuyen a originar estos patrones más amplios.

La comunidad más amplia puede, de la misma manera, dar dinero y permisos a los barrios que contribuyen a formar sus patrones más amplios aún: VEGETACIÓN ACCESIBLE, VÍAS PARALELAS, PASEO, CALLE COMERCIAL, MOSAICO DE SUBCULTURAS, LÍMITE DE SUBCULTURAS, TRABAJO DISPERSO, TERRENOS SAGRADOS, LUGARES SAGRADOS, CENTROS SANITARIOS. También surgirán así estos patrones más amplios, de acuerdo con la cooperación voluntaria de los barrios: NÚCLEO EXCÉNTRICO, ANILLOS DE DENSIDAD...

Incluso a los niveles mayores, la región y la ciudad pueden ofrecer incentivos que estimularán a estas comunidades a modificar su propia estructura interna de manera que contribuyan a la aparición de los patrones más amplios: RED DE TRANSPORTES, CIRCUNVALACIONES, INTERPENETRACIÓN CAMPO-CIUDAD, ÁREAS DE TRANSPORTE LOCAL, VALLES AGRÍCOLAS, ACCESO AL AGUA, LUGARES SAGRADOS...

Dadas las circunstancias, es seguro que cada patrón aparecerá al nivel en que es necesario.

Los patrones menores serán producidos directamente por los individuos, y se repetirán una y otra vez. Los patrones más amplios serán generados indirectamente, mediante la repetición incremental y gradual de los patrones más pequeños.

Pero nunca se sabe con precisión dónde aparecerá exactamente un patrón dado.

Tampoco se conoce la forma que adquirirá un patrón dado en un lugar específico.

Sabemos de antemano cuál es su forma general.

Pero ignoramos su forma exacta, sus dimensiones precisas, su carácter detallado, hasta que ha alcanzado la madurez... porque se forma por sí mismo en el proceso de desarrollo y sólo el desarrollo mismo —en respuesta a los detalles de su entorno— puede darle forma correctamente.

En este sentido es similar al orden natural de un roble.

La forma última de cualquier roble específico es imprevisible.

Cuando el roble crece, no existe ningún proyecto ni plan maestro que indique a las ramas a dónde deben dirigirse.

Sabemos que tendrá la forma general de un roble porque su desarrollo se guía por el lenguaje de patrones para un roble (su código genético). Pero sus detalles son imprevisibles porque cada paso se forma mediante la interacción de este lenguaje con fuerzas y condiciones externas a él: lluvia, viento, sol, composición de la tierra, posición de otros árboles y arbustos, espesor de las hojas en sus propias ramas...

Y la ciudad integral también tiene que ser imprevisible, como un roble.

No es posible conocer por adelantado sus detalles más finos. Podemos saber, a partir del lenguaje de patrones compartido, qué tipo de ciudad será. Pero es imposible prever su plan detallado y no se la puede desarrollar según un plan. Tiene que ser imprevisible, para que los actos individuales de construcción tengan la libertad de adaptarse a todas las fuerzas locales que encuentren.

Los habitantes de una ciudad pueden saber que habrá una calle principal peatonal, porque así se lo informa un patrón. Pero no pueden saber exactamente dónde estará hasta que la vean. La calle surgirá a partir de actos menores, toda vez que se presente la oportunidad. Cuando finalmente exista, su forma estará parcialmente dada por la historia de accidentes dichosos que permitieron a la gente levantarla junto con sus propios actos más privados. No hay forma de saber por adelantado dónde ocurrirán dichos accidentes.

Sólo este proceso produce un orden viviente, exactamente como se produce el surgimiento de cualquier otra forma de vida.

Se trata de un proceso mediante el cual los pequeños actos individuales, aunque azarosos, son tamizados y aplicados de manera tal que lo que crean es ordenado aunque sea producto de la confusión.

No crea el orden forzándolo ni imponiéndoselo al mundo (mediante planos, dibujos o componentes), sino porque es un proceso que extrae el orden de su entorno y permite su emerger.

Naturalmente, así es posible crear mucho más orden del que podría surgir de un acto inventado.

Es mucho más complejo que cualquier otro tipo de orden. No puede crearse por medio de una decisión. No es posible diseñarlo. No hay posibilidades de preverlo en un plano. Es el testamento viviente de cientos y miles de personas que ponen de manifiesto sus propias vidas y sus fuerzas internas.

Y finalmente surge el todo.

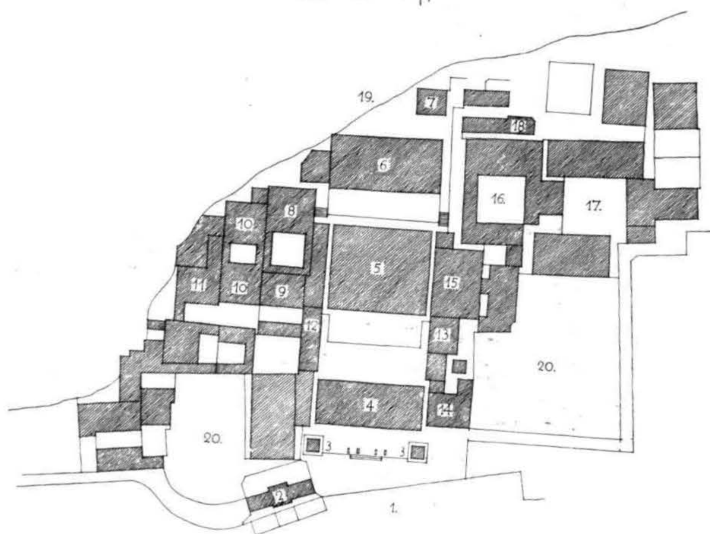
26. Su carácter intemporal

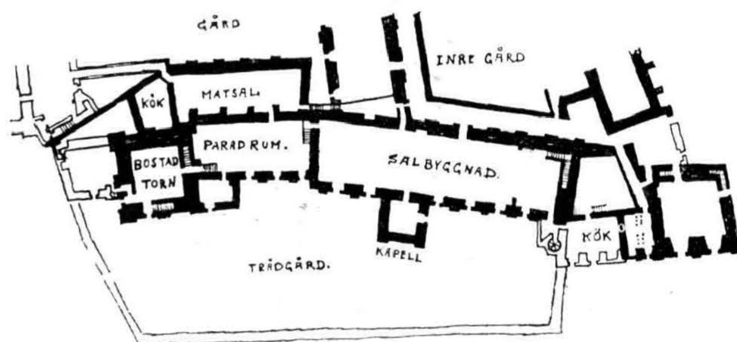
Y a medida que el todo emerge, veremos que adopta ese carácter sempiterno que da nombre al modo intemporal. Se trata de un carácter específico, morfológico, penetrante y preciso, que debe aparecer toda vez que cobran vida un edificio o una ciudad: es la encarnación física, en edificios, de la cualidad sin nombre.

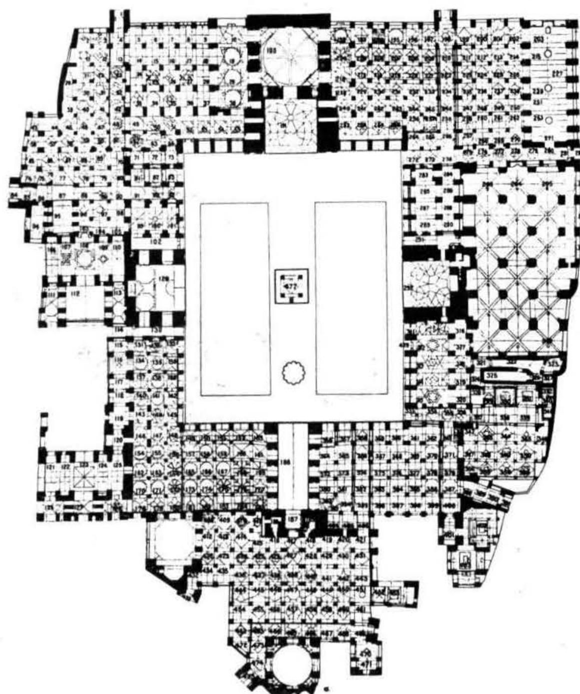







19.
7
18
6
16.
17.
8
10
5
15
11
10
9
12
13
20.
4
14
20.
3
3
2
1.


GÅRD
INRE GÅRD
KÖK
MATSAL
PARADRUM.
BOSTAD
TORN
SALBYGGNAD.
KÖK
KAPELL
TRÄDGÅRD.

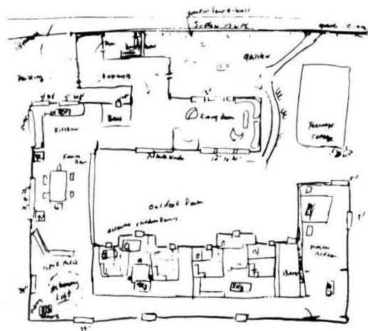




Si te atienes al modo de construir que he expuesto en los veinticinco capítulos anteriores, descubrirás que los edificios que surgen adquieren, gradual y espontáneamente, cierto carácter.

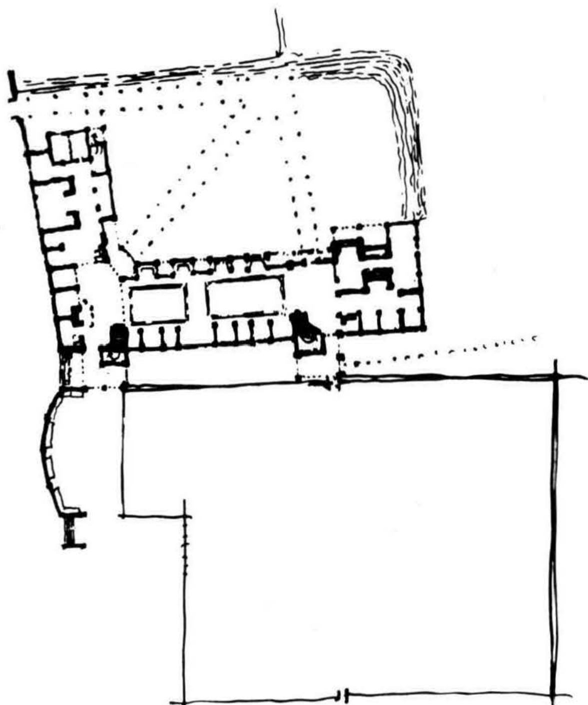
Se trata del carácter intemporal.

Observa en esta página y la siguiente los dibujos de edificios que ha hecho la gente con lenguajes de patrones. Podrían ser romanos, persas, de Mohenjo Daro, de la Rusia medieval, de Islandia, de África. Podrían tener quinientos años de antigüedad, o cinco mil, o construirse dentro de cinco mil años.



Sin proponérselo, sin saber qué está haciendo, sin conocer su significado, la gente hace edificios mucho más semejantes a los incontables edificios y ciudades de culturas extinguidas y remotas, que cualquiera de los edificios que hoy se construyen.

En síntesis, el uso de lenguajes no sólo contribuye a arraigar nuestros edificios en la realidad, no sólo garantiza que satisfagan las necesidades humanas, que sean congruentes con sus fuerzas subyacentes: produce una diferencia concreta en su aspecto.



Con el propósito de dar mayor precisión a lo antedicho, distinguiré dos morfologías diferentes.

Imaginemos que separamos los edificios del mundo en dos pilas. En una de ellas ponemos todos los edificios tradicionales construidos durante miles de años en las sociedades tradicionales del mundo entero. En la otra apilamos todos los edificios construidos durante los últimos cien años por la tecnología totalitaria, por la industria.

Aunque los edificios y las ciudades de la primera pila presentan una amplia variedad de diferentes formas —casas de ladrillos, chozas de paja, bóvedas de piedra, estructuras de madera, techos de paja, cabañas de troncos, muros de piedra apilada, columnas de piedra, techos en pendiente, techos horizontales, ventanas arqueadas, ventanas rectas, ladrillo, madera, piedra, blanco, azul, pardo, amarillo, calles angostas, calles anchas, recintos descubiertos, patios cerrados—, en comparación con los de la otra pila tienen algo en común entre sí.

Ese algo en común es un carácter morfológico específico. Y cuando los edificios se erigen dentro del marco del modo intemporal, siempre poseen este carácter específico.

Este carácter está marcado, en principio, por los patrones subyacentes.

Edificios bajos; escaleras abiertas que conducen a pisos superiores; largas mesas para la comida comunal; techos inclinados o abovedados, grandes y visibles, o utilizados como terraza; habitaciones emplazadas de manera tal que la luz entra como mínimo por dos lados; jardines hechos para oler y tocar las flores, no sólo para verlas; aguas quietas y en movimiento; soportales en los bordes de los edificios; porches entre edificios y jardines; pequeñas plazas públicas y privadas con arcadas y pórticos en los bordes; galerías en los niveles superiores; columnas en las esquinas de las habitaciones y los espacios; cielorrasos a diferentes alturas según la intimidad de las habitaciones; pequeños gabinetes contiguos a las habitaciones; pérgolas cubiertas por rosas y enredaderas; paredes en las que objetos y motivos de decoración muestran un carácter vital y llenan con él la habitación; comunidades separadas entre sí por fronteras consistentes, de modo tal que cada una puede vivir a su manera, sin ser obstaculizada por las otras.

Está marcado por una mayor diferenciación.

Si comparamos estos edificios con los contemporáneos, vemos que hay mucha más variedad y más detalle: existen más diferencias internas entre las partes.

Hay habitaciones de diferentes dimensiones, puertas de distinta anchura, columnas de diverso grosor según su lugar en el edificio, ornamentos de diferentes tipos en diferentes lugares, gradientes de tamaño de ventanas de un piso a otro.

Hay habitaciones pequeñas que dan a habitaciones más grandes; hay abultamientos en los cruces de caminos; ampliaciones de la relación donde una columna se une a una viga; tipos de piezas de madera sumamente diferenciados en una ventana, correspondientes a las divisiones entre cristales grandes y pequeños.

Aunque la mayoría de las habitaciones son rectangulares hay unas pocas circulares o elípticas, o polígonos de forma extraña mezclados entre los rectángulos. Los bordes entre lugares adyacentes siempre son lugares en sí mismos; tienen un espesor, un carácter de pliegue, casi nunca son sólo un plano entre dos sitios. Hay aberturas entre cada espacio y los inmediatos a éste y estas aberturas ocupan un porcentaje bastante grande de la superficie de la pared. Son raras las líneas en superficies curvas, pero en ocasiones aparecen para destacar algunos puntos. Las columnas son gruesas y a menudo están agrupadas. Con frecuencia los caminos son levemente torcidos y las calles estrechas, con pequeñas curvas. El carácter está marcado, en síntesis, por mayores diferencias y una mayor diferenciación.

Pero sobre todo está marcado por un equilibrio concreto entre «orden» y «desorden».

Existe un perfecto equilibrio entre líneas rectas y torcidas, entre ángulos que son rectos y ángulos que no lo son exactamente, entre

espaciamientos iguales y desiguales. Esto no ocurre porque los edificios sean inexactos, sino porque son más exactos.

La similitud de partes ocurre porque las fuerzas que las crean son siempre más o menos las mismas pero la leve desigualdad e irregularidad entre estas semejanzas proviene del hecho de que las fuerzas nunca son exactamente las mismas.

Las líneas rectas que son aproximadamente rectas surgirán porque los límites de un espacio siempre deben tener a ambos lados un espacio que sea vivo. Una pared curva forma una concavidad de espacio en su exterior, que suele destruir el espacio. Pero las paredes rectas no son perfectamente rectas, pues no hay ninguna razón para que sean perfectas.

Los ángulos que son aproximadamente rectos surgirán porque muy pocos ángulos de una habitación o de los bordes de una zona descubierta son cómodos si son agudos. Pero no son perfectamente rectos porque no hay ninguna razón para que sean perfectos.

Y en emociones está marcado por una profundidad, una libertad y una soltura que ocurre siempre que hombres y mujeres son interiormente libres.

Algunas tazas y vasos sobre una mesa tosca, un puñado de flores recién recogidas en el jardín, las notas de un viejo piano, niños que juegan en los rincones...

No es necesariamente complicado. No es necesariamente sencillo.

Muchos estudiantes crean una tortuosa complejidad cuando por primera vez intentan crear este carácter. Pero esto es prácticamente lo opuesto al auténtico carácter. Con el propósito de que un lugar lo posea, no tiene por qué tener centenares de pequeños ángulos, extraños rincones, etcétera. A veces es perfectamente regular.

Proviene simplemente del hecho de que cada parte es un todo por derecho propio.

Imaginemos una ventana prefabricada asentada en un orificio de la pared. Es una, una unidad, pero puede quitarse directamente de la pared. Esto es verdad tanto literal como emocionalmente. Literalmente, puedes quitar la ventana sin deteriorar el material de la pared. Y en tu imaginación la ventana puede quitarse sin alterar el material que la rodea.

Comparemos esta ventana con otra. Imaginemos un par de columnas exteriores a la ventana, que forman una parte del espacio de la misma. Crean un espacio ambiguo que es parte del exterior pero tam-

bién parte de la ventana. Imaginemos derrames extendidos que contribuyen a formar la ventana pero también reflejan la luz que ilumina la habitación, por lo que asimismo forman parte de ésta. E imaginemos un asiento de ventana cuyo respaldo forma parte del alféizar, no un asiento apoyado en éste, sino un asiento cuyo respaldo es indistinguible del alféizar pues es continuo.

Esta ventana no puede quitarse. Forma una unidad con los patrones que la rodean; al mismo tiempo es independiente y forma parte de ellos. Los límites entre las cosas están menos marcados; se solapan con otros límites de manera tal que la continuidad del mundo, en ese lugar específico, es mayor.

Este carácter surge toda vez que se subsana una parte del mundo.

Cada cosa está compuesta por partes, pero las partes se solapan y entrelazan en tal medida que la unidad de todas las cosas se vuelve más marcada. No hay vacíos entre las partes porque cada vacío también es una parte. Y no hay divisiones netas entre niveles de la estructura, porque en cierta medida cada parte se une y es continua e integral con unidades de estructura menores que no pueden quitarse, a su vez, porque sus límites se solapan y son continuos con unidades mayores.

Es por lo tanto la señal fundamental de salud y vida de nuestro entorno.

Bajo la guía de un proceso que permite la formación de todos a escala de personas individuales, familias, jardines, árboles, bosques, muros, mostradores de cocina, cada parte se vuelve un todo en sus propios términos porque se adapta a los todos más amplios de los que forma parte y a los todos más pequeños que forman parte de ella.

Entonces el mundo se transforma en una unidad —no hay grietas— porque cada parte es parte de todos más grandes y más pequeños: hay un orden continuo que vuelve indistintas y unificadas las partes.

Exteriormente, este carácter nos recuerda los edificios del pasado.

Puedes verlo en los planos históricos de principios de este capítulo. También ellos poseen esta relajación interna. También tienen un equilibrio de orden y desorden; suaves rectángulos levemente deformes toda vez que el edificio o el terreno lo requieren; también poseen el sutil equilibrio de espacios pequeños y espacios abiertos, la unidad que surge cuando cada parte, interior o exterior, es una parte con su propia forma sólida; tienen el aspecto levemente irregular e inocente que se destaca a través del orden más rígido y nos permite sentirnos en paz.

Si pensamos a la ligera, podemos imaginar que este carácter

suave proviene meramente del hecho de que fueron construidos informalmente, sin máquinas, lentamente a través del tiempo. Pero la realidad es que este carácter no surge en los edificios a causa de la historia o porque los procesos con que se construyeron fuesen tan primitivos. Estos edificios poseen ese carácter porque son profundos, porque fueron construidos mediante un proceso que permitió que cada parte formara una totalidad con su entorno, un todo carente de yo: sólo la suave persuasión de las necesidades.

Pero este carácter no puede ser generado por una persona que suspira por el pasado remoto.

Ocurre sencillamente porque cuando comprendes las fuerzas que nos rodean tan bien como alguien que posee un lenguaje viviente, y cuando construyes en concordancia con esas fuerzas, los tipos de edificios que haces son, simplemente, más parecidos a edificios antiguos que a edificios modernos.

Lo que a primera vista parece una cualidad accidental que caracteriza a las ciudades y aldeas del pasado resulta ser la propiedad física fundamental del mundo que habitamos.

El carácter de un edificio es el que refleja correctamente dichas fuerzas interiores.

Los edificios prismáticos de nuestra época —edificios construidos con la sencilla geometría de cubos, círculos, esferas, espirales y rectángulos— representan un orden ingenuo, creado por la búsqueda infantil de un orden. Creemos que este orden es correcto para un edificio porque así nos han llevado a pensar, pero estamos equivocados.

El orden correcto para un edificio o una ciudad, orden que surge cuando los edificios se adaptan acertadamente a sus fuerzas internas, es mucho más rico y contiene una geometría mucho más compleja. Pero no es únicamente rico y complejo, también es muy específico. Y aparecerá, en cualquier circunstancia, cuando los edificios sean realmente correctos. Toda vez que alguien logre hacer un edificio viviente, el mismo poseerá este carácter específico, pues es el único carácter compatible con la vida.

Yo mismo, cuando empecé a hacer edificios con este carácter, me sorprendí.

Al principio temí ser un conservador de alma y esforzarme inconscientemente por rehacer el pasado.

Pero entonces leí un párrafo de un antiguo manual chino de pintura —el *Mustard Seed Garden*— que me esclareció la situación.

El autor del manual describe de qué manera, en su búsqueda de

un modo de pintar, había descubierto el mismo modo que miles antes que él habían descubierto por sí mismos en el curso de la historia. Dice que cuanto más se comprende la pintura, tanto más se reconoce que el arte de pintar es esencialmente un modo que siempre será descubierto y vuelto a descubrir una y otra vez, porque está relacionado con la naturaleza misma de la pintura y tiene que ser descubierto por cualquiera que se tome en serio la pintura. La idea de estilo carece de significado: lo que consideramos un estilo (de una persona o de una época) sólo es un nuevo esfuerzo personal por penetrar en el secreto esencial de la pintura, que está dado por el Tao, pero carece de nombre.

Cuanto más aprendo de ciudades y edificios, tanto más siento que la misma verdad se aplica a la arquitectura. Es cierto que muchos de los estilos edilicios históricos tienen alguna cualidad en común, no porque sean antiguos, sino porque el hombre se ha acercado una y otra vez al secreto que mora en el corazón de la arquitectura. De hecho, los principios que hacen bueno un edificio son simples y directos —se desprenden directamente de la naturaleza de los seres humanos y de las leyes de la naturaleza—, y cualquier persona que penetre estas leyes se acercará cada vez más a esta gran tradición en la que el hombre ha buscado la misma cosa una y otra vez, y siempre ha llegado a las mismas conclusiones.

Y debido a que siempre surgirá esta misma morfología subyacente a todas las cosas... la forma intemporal de construir es auténticamente intemporal.

A medida que aprendes a hacer edificios cada vez más vivientes y por lo tanto cada vez más fieles a su propia naturaleza, inevitablemente accederás a este carácter intemporal.

Éstas son las formas que el hombre ha descubierto una y otra vez, a medida que se aproxima al corazón del edificio. A medida que los actos de construcción de una comunidad estén cada vez más gobernados por un lenguaje de patrones común, crearán y recrearán cada vez más íntimamente el cuerpo de formas intemporales que han formado parte de la arquitectura desde los comienzos de la sociedad.

El carácter intemporal de los edificios forma parte tanto de la naturaleza como del carácter de los ríos, los árboles, las montañas, las llamas y las estrellas.

Cada clase de fenómenos de la naturaleza tiene su propia morfología característica. Las estrellas poseen su carácter y los océanos el suyo; los ríos tienen su carácter, las montañas el suyo, los bosques el suyo; los árboles, las flores, los insectos poseen su carácter... Y cuando los edificios se hacen correctamente y en consonancia con todas las fuerzas que contienen, siempre poseerán su propio carácter específico: el carácter creado por el modo intemporal.

Es la encarnación física, en ciudades y edificios, de la cualidad sin nombre.

La médula del modo

Empero, el modo intemporal no será completo ni generará la cualidad sin nombre hasta que dejemos atrás el portal.

27. La médula del modo

Por cierto, en última instancia este carácter intemporal no tiene nada que ver con los lenguajes. El lenguaje —y los procesos que de él derivan— se limita a liberar el orden fundamental que nos es propio. No nos enseña nada nuevo: sólo nos recuerda lo que ya sabemos y lo que descubriremos una y otra vez si renunciamos a nuestras ideas y opiniones, y hacemos exactamente lo que surge de nosotros mismos.







De acuerdo con lo que hemos expuesto hasta ahora, puede tenerse la impresión de que la vida de los edificios y el carácter intemporal que éstos poseen cuando son vivientes, pueden crearse simplemente mediante patrones de lenguaje. Si la gente tiene un lenguaje viviente, parece que lo que surja de sus actos de construcción será viviente; parece que la vida de las ciudades puede crearse sencillamente mediante el uso de lenguajes.

No obstante, nos preguntamos si puede ser tan sencillo. ¿Puede un proceso generar realmente la cualidad sin nombre que conmueve el corazón de la naturaleza? ¿Puede una teoría ser tan poderosa?

Es correcto plantearse estas dudas. En el centro del modo intemporal hay una médula, una enseñanza central que hasta el momento no he descrito.

La esencia de esta médula es el hecho de que sólo podemos hacer un edificio viviente cuando nos desprendemos del yo.

Imaginemos, por ejemplo, baldosas azules, fuentes blancas, nidos de aves bajo las arcadas, pintura amarilla, enmaderados recién fregados.

Ornamento alrededor del borde del tejado, arbustos con flores rojas cerca de la entrada, grandes ventanas llenas de cojines, tiestos donde se desarrollan semillas y una retama sobre el muro... pináculos en lo alto, las bóvedas del edificio atrapando la luz del sol, sombras profundas en los gabinetes que rodean el canto de un edificio.

La belleza de este lugar, la cualidad que contiene nos conmueve; lo que le da vida es sobre todo su despreocupación, su inocencia.

Esta inocencia sólo aparecerá cuando la gente se olvide sinceramente de sí misma.

Huelga decir que las grandes estructuras de acero, vidrio y hormigón de nuestros arquitectos famosos no poseen esta cualidad.

Huelga decir que las casas de urbanizaciones, producidas en masa y construidas por grandes urbanizadores, no poseen esta cualidad.

Pero es verdad que hasta los arquitectos más «naturales», como Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto, tampoco alcanzan esta cualidad.

Y también es verdad que la relajada arquitectura de estilo hippy, con fachadas irregulares de secoyas y anticuados interiores estilo campestre, tampoco alcanza esta cualidad.

Estos lugares no son inocentes y no pueden acceder a la cualidad sin nombre porque están hechos mirando hacia afuera. La gente los hace como los hace porque intenta transmitir algo, alguna imagen, al mundo exterior. Aun cuando las hacen para que parezcan naturales, su naturalidad es calculada: una pose.

Por si crees que estoy simplemente rechazando mi propia época y buscando el pasado, quiero hablarte de dos lugares que conozco, pertenecientes al siglo veinte y que poseen esta inocencia.

Uno de ellos es un puesto de fruta en un camino rural. Se trata de un sencillo cobertizo levantado con hierro ondulado y madera contrachapada, cuyo único propósito es proteger la fruta.

El otro sitio al que me refiero es una barca pesquera del Mar del Norte. Una sencilla barca pesquera con motor diesel, de unos 12 metros. En ella pescan tres hermanos daneses. En un rincón siempre hay una enorme pila de botellas de cerveza vacías, como mínimo de un metro de altura; beben constantemente mientras están en la mar y en puerto.

Estos dos lugares tienen algo de la inocencia y del desprendimiento del yo que son necesarios a la cualidad sin nombre. ¿Por qué? Sencillamente porque a la gente que los hizo no le importaba lo que los demás pensaran de ella. No quiero decir que sean desafiantes: quienes con una actitud desafiante quieren demostrar que no les importa lo que los demás piensen de ellos demuestran que les importa al menos lo suficiente como para ser desafiantes... lo cual sigue siendo una postura. Pero en estos dos casos —la frutería y la cubierta de la barca pesquera— a la gente no le importaba lo que pensaran los demás, ni tampoco el hecho de que no les importara. Para ellos no significaba nada. Sólo hicieron exactamente lo que tenían que hacer para resolver su situación.

Por supuesto, hay ejemplos de mayor envergadura.

Un patio de hormigón o una acería, donde no existe el menor deseo de impresionar sino la necesidad de que las cosas funcionen... a veces poseen esta cualidad. Un corral la posee a menudo, por la misma razón; o una nueva cafetería cuyos propietarios no tienen suficiente dinero para hacer algo impresionante y sólo se concentran en lograr que sus parroquianos se sientan auténticamente cómodos con el mínimo posible de elementos.

Por supuesto, a veces también existe en una casa construida

hace un tiempo —las flores que rodean la casa, las pérgolas irregulares cuidadas con paciencia— oculta detrás de un gran muro, no visible, hecha sólo con amor y deseos de vivir, y de dejar que las rosas florezcan.

Para hacer un edificio semejante, el constructor debe abandonar todas sus imágenes premeditadas y partir de un vacío.

En ocasiones los arquitectos afirman que para diseñar un edificio tienes que empezar por tener «una imagen», que dará coherencia y orden al todo.

Pero así nunca crearás algo natural. Si tienes una idea... y tratas de encajar los patrones, la idea controla, distorsiona y vuelve artificial la tarea que los patrones intentan operar en tu mente.

Tienes que empezar con la mente en blanco.

Sólo lograrás hacerlo cuando ya no temas que no ocurra nada y puedas, por lo tanto, permitirte abandonar tus imágenes.

Al principio, cuando aún sientes la inseguridad de que un lenguaje de patrones genere auténticamente formas en tu mente, te aferras con firmeza a todas las imágenes que tienes, porque temes que sin ellas no quedará nada. En cuanto tengas la certeza de que el lenguaje de patrones y el lugar generarán conjuntamente formas en el interior de tu mente, a partir de la nada, podrás confiar en el abandono de tus imágenes preconcebidas.

A quien no es libre le parece que el lenguaje es mera información, porque siente que *él* debe detentar el control, que *él* debe introducir el impulso creativo, que *él* debe proveer la imagen que controla el diseño. Pero en cuanto puede relajarse y permitir que actúen las fuerzas de la situación a través de él, como si fuese un medio, comprenderá que el lenguaje, con muy poca ayuda, es capaz de hacer casi todo el trabajo y que el edificio adquiere forma por sí mismo.

Esto es lo importante del vacío. Quien es libre y está desprovisto de yo, comienza por un vacío y deja que el lenguaje genere las formas necesarias a partir de ese vacío. Supera la necesidad de aferrarse a una imagen, la necesidad de controlar el diseño, se siente cómodo con el vacío y confía en que las leyes de la naturaleza, formuladas como patrones actuantes en su mente, crearán todo lo necesario.

En esta etapa, la vida del edificio surgirá directamente de tu lenguaje.

Quien no teme morir es libre de vivir pues está abierto a lo que ocurra y no lo aniquila intentando controlarlo.

De igual manera, el lenguaje y el edificio que éste crea comien-

zan a cobrar vida cuando empiezo a relajarme con respecto a lo que ocurrirá después. Puedo trabajar dentro del orden del lenguaje sin preocuparme por los patrones que aparecerán a continuación, porque estoy seguro de que ocurra lo que ocurra, siempre encontraré la forma de introducirlos en el diseño, cuando tropiece con ellos. No necesito tomar precauciones por adelantado. ¿Por qué estoy tan seguro de que siempre puedo encontrar un modo de introducir los patrones menores? Porque no me interesa la forma que tendrá el edificio concluido o sus detalles... siempre que sean naturales. No tengo un molde prefigurado en el que intento volcar los patrones; no me interesa lo sorprendente o curioso que resulte el edificio si puedo satisfacer los patrones.

A veces un sauce que crece en un extraño rincón de un jardín termina pandeado y retorcido, a medida que se adapta a las fuerzas del jardín. Pero no por eso es menos natural ni menos libre. Si construyo un edificio que resulta pandeado y retorcido, no será menos libre que el sauce. Y debido a ello, a que no temo a estas deformidades, siempre puedo tomar los patrones en el orden del lenguaje, y hacer un edificio natural y libre, como el sauce.

Sin embargo, en el mismo momento en que te relajas y dejas que el lenguaje genere los edificios en tu mente, comenzarás a ver lo limitado que es tu lenguaje.

Una vez que comprendas que lo único importante es la realidad de la situación que rodea al edificio y no tus imágenes, puedes relajarte y permitir que los patrones del lenguaje se combinen libremente entre sí en tu mente, sin intentar imponer una imagen artificial a su combinación.

Pero en ese mismo momento empezarás a comprender que la realidad de la situación no sólo es más importante que tus imágenes, sino también más importante que el lenguaje. Éste es falible, por útil o poderoso que sea, y no puedes aceptar sus patrones automáticamente ni esperar que generen algo viviente mecánicamente... porque, repito, sólo la medida en que tú mismo te vuelvas corriente y natural determina lo natural y libre que puede llegar a ser la totalidad del edificio.

Un lugar puede tener patrones «buenos» y estar muerto.

Por ejemplo, en San Francisco hay una pequeña plaza que tiene cuatro patrones. La plaza es pequeña; hay un PASAJE INTERIOR, BOLSAS DE ACTIVIDADES y ASIENTOS-ESCALERA. Pero cada uno de estos patrones es sutilmente erróneo. El espacio es pequeño... sí, pero está ubicado de manera tal que nunca será utilizado, por lo cual la densidad peatonal seguirá siendo demasiado baja: falta el aspecto de la PEQUEÑA PLAZA PÚBLICA para que el lugar se llene. Hay un PASAJE INTERIOR que atraviesa el lugar y conduce al edificio... sí, pero no hay lugares de participación en ese camino, de modo que se vuelve irrelevante y no ayuda a que nada cobre vida. Hay BOLSAS DE AC-

TIVIDAD... sí, hay pequeños rincones alrededor del borde de la plaza, pero situados de manera tal que en ellos nunca habrá actividad: la relación con los caminos de acceso es errónea. Y los lugares donde la gente se *reuniría* naturalmente si pudiera, están obstruidos por escaleras y vallas. La plaza contiene estos patrones pero falla porque en cada caso falta el sentido del patrón, su espíritu. Para quien hizo esta plaza, los patrones eran formales instrumentos vacíos que no contribuyeron a que el lugar cobrara vida.

Otro lugar puede carecer de los patrones correspondientes y sin embargo estar vivo.

Porque la misma plaza podría *no tener* estos patrones y no obstante ser un todo.

Supongamos que la plaza es grande —una parte de ella podría encararse como un parque— y en el rincón donde es más probable que la gente se reúna, se emplaza un pequeño espacio parcialmente cerrado. Esto estaría contenido en el espíritu de PEQUEÑA PLAZA PÚBLICA, aunque sin seguir el patrón al pie de la letra.

Supongamos que no hay forma de hacer un camino que atraviese la plaza a modo de PASAJE INTERIOR; entonces será posible poner un patio de juegos para niños o una arboleda en el fondo, y dos bolsas de actividad directamente sobre la calle. Esto estaría en el espíritu de PASAJE INTERIOR, si se utilizara la calle propiamente dicha como pasaje tangente... también sin seguir el patrón al pie de la letra.

En tanto utilices los patrones servil y mecánicamente, interferirán tanto como cualquier otra imagen tu sentido de la realidad. Sólo tendrás la capacidad de utilizarlos correctamente en el momento en que experimentes una acertada despreocupación con respecto a ellos.

Paradójicamente, aprendes que sólo puedes hacer un edificio viviente cuando eres lo bastante libre para rechazar incluso los mismos patrones que colaboran contigo.

Por último, los edificios sólo cobrarán vida cuando el usuario del lenguaje se haya desprendido de su yo y sea libre. Sólo entonces podrá reconocer las fuerzas tal como realmente son, en lugar de sentirse intimidado por imágenes.

Pero en ese momento ya no necesitará del lenguaje. Cuando una persona ha llegado a liberarse hasta el punto de poder ver las fuerzas tal como realmente son, de hacer un edificio sólo conformado por éstas y no afectado ni distorsionado por sus imágenes... será lo bastante libre para levantar el edificio sin patrones, porque suyo será el conocimiento que contienen los patrones, el conocimiento de la forma en que actúan realmente las fuerzas.

Entonces puede parecerte que los lenguajes de patrones son inútiles.

Si es verdad que no puedes hacer un edificio viviente ni siquiera con la ayuda de un lenguaje de patrones, a no ser que primero te desprendas del yo y seas libre, y si también es cierto que una vez que hayas alcanzado ese estado de libertad podrás hacer una cosa viviente sin importar cómo la hagas, aparentemente se deduce que el lenguaje de patrones es inútil.

Pero es precisamente tu lenguaje de patrones el que te ayuda a desprenderte del yo.

Los patrones de un lenguaje viviente se basan en realidades fundamentales que en su yo más íntimo todos conocen. Tú ya sabes que los pequeños gabinetes, los soportales, los techos bajos, las ventanas que abren de par en par y los tejados protectores tienen un sentido fundamental... y sólo lo olvidas porque nuestra sociedad te ha llenado la mente con otras imágenes distorsionantes. El lenguaje se limita a mostrarte lo que tú ya sabes. El lenguaje es capaz de despertarte a tus propias emociones más íntimas y a lo que es verdadero. Gradualmente, siguiendo el lenguaje, te sientes libre de escapar a las imágenes artificiales que la sociedad te ha impuesto. Y a medida que escapas de estas imágenes y de la necesidad de manufacturar cosas según las mismas, puedes tener más contacto con la simple realidad de las cosas, desprenderte del yo y ser libre.

El lenguaje te libera de ser tú mismo porque te permite hacer lo que es natural y te muestra tus sentimientos más íntimos con respecto a los edificios, mientras el mundo intenta suprimirlos.

Un alumno de arquitectura de Berkeley, con la mente plagada de imágenes de estructuras de acero, techos horizontales y edificios modernos, leyó el patrón GABINETES. Más tarde se acercó a su profesor y le dijo, maravillado: «No sabía que estábamos autorizados a hacer cosas como ésta». *¡Autorizados!*

Cuanto más observo el empleo de nuestro lenguaje de patrones, tanto más comprendo que el lenguaje no enseña a la gente nada nuevo acerca de su entorno. Despierta viejos sentimientos. Le permite hacer lo que siempre supo que quería pero evitaba hacer —en años recientes— pues había sido atemorizada y avergonzada por los arquitectos que le decían que eso no era «moderno». La gente teme que se rían de ella por su ignorancia del «arte» y este temor le hace abandonar su sólido conocimiento de lo que es simple y correcto.

Un lenguaje te devuelve la confianza en lo que en un momento te parecieron cosas triviales.

Las primeras cosas —las simpatías y antipatías más íntimas que sentimos— son fundamentales.

Renunciamos a ellas y tratamos de ser importantes, inteligentes... porque tenemos miedo de que se rían de nosotros.

EL TEJADO PROTECTOR, por ejemplo, está tan lleno de emociones que la gente no se atreve a reconocerlo.

Un lenguaje permitirá que esta realidad interior que contiene sentimientos guíe tus actos.

En esta etapa final, los patrones ya no son importantes: te han enseñado a ser receptivo a lo real.

Ya no es el patrón GABINETES el que te dice que crees gabinetes. Tú percibes la realidad en un caso específico y esa realidad te dice que lo apropiado es hacer un gabinete determinado.

El patrón GABINETE —que en principio funcionó como una muletilla intelectual— ya no te es necesario. Ves la realidad directamente, como un animal. Haces el gabinete como un animal podría hacer, un gabinete: no debido al concepto sino directamente, porque es acertado.

En esta fase trabajas directamente con lo real.

Pero no creas, sin darle importancia, que ahora puedes hacerlo y en consecuencia no necesitas que un lenguaje te lo permita. En este momento no puedes ver la realidad porque tu mente está llena de imágenes y conceptos. Y mientras estés en la etapa en que confías en imágenes y conceptos (estilo, techos horizontales, hojas de cristal, acero pintado de blanco, adornos de secoya, ripia, esquinas redondeadas, líneas diagonales) no puedes enfrentar directamente la realidad, no puedes reconocer la diferencia entre lo real y lo irreal. En este estadio, la única forma de escapar a esas imágenes consiste en reemplazarlas con imágenes más acertadas: los patrones. Pero por último puedes liberarte totalmente de imágenes.

En este sentido, el lenguaje es el instrumento que ocasiona el estado mental que denomino «desprovisto de yo».

El uso paciente de lenguajes de patrones es lo que finalmente te permitirá volver a aquella parte de ti mismo que siempre ha estado allí y sigue estándolo, aunque oscurecida por imágenes, ideas y teorías que te imposibilitan ser tú mismo o que actúes como la naturaleza.

El impulso de hacer ventanas con vista a la vida, de hacer que las alturas de los techos varíen, columnas lo bastante gruesas para apoyarse en ellas, entrepaños de ventanas pequeños, tejados protectores en pendiente profunda, soportales, asientos junto a la puerta de

entrada, ventanas saledizas, gabinetes... ya forma parte de ti. Pero te han dicho tantas cosas que ya no valoras estos impulsos interiores. Los frenas porque consideras que alguien sabe más que tú. Quizá temes que la gente se ría de ti por ser tan corriente.

Lo único que hace realmente un lenguaje de patrones es volver a despertar esos sentimientos.

Es el portal que te conduce al estado mental en el que vives tan cerca de tu propio corazón que ya no necesitas un lenguaje.

Se trata de algo totalmente corriente, de algo que ya está en ti. Tus primeros y más primitivos impulsos son correctos y te conducirán a hacer cosas acertadas, si te lo permites.

No se requiere ningún arte. Sólo se trata de que te permitas ser corriente y hacer las cosas que llegan naturalmente a ti y, más acertadamente aún, a tu corazón, siempre a tu corazón, no a las imágenes con que un falso aprendizaje ha revestido tu mente.

Ésta es la última lección del modo intemporal.

Imagínate construyendo un sencillo soportal exterior a tu habitación: una columna en la que es posible apoyarse; un cartabón para reforzar su conexión con la viga; decorados con calados en madera para que la luz natural caiga suavemente, sin deslumbrar; una barandilla en la que sea fácil apoyarse, para que puedas salir a oler el aire estival; la dorada luz solar reflejada por las hierbas amarillas, entibiando las tablas sin pintar.

Imagina que has llegado a ese punto de tu vida en que estás haciendo ese soportal. Ahora eres una persona diferente. El hecho de que hayas comprendido estos detalles con respecto a tu vida, de que hayas comprendido cuánto influyen en tu vida, significa que ahora estás vivo en un sentido más simple.

Así, finalmente comprendes que ya sabías cómo crear esta especie intemporal que es la encarnación física, en edificios, de la cualidad sin nombre, porque es parte de ti... pero no puedes acceder a ella hasta dominar un lenguaje de patrones en primer lugar, para trascender luego dicho lenguaje, una vez que te ha enseñado a que te permitas actuar como lo hace la naturaleza.

Actuar como lo hace la naturaleza es la cosa más corriente del mundo, tan corriente como el simple acto de cortar fresas en rodajas.

Uno de los momentos más conmovedores de mi vida fue también uno de los más corrientes. Estaba en Dinamarca con una amiga. Merendábamos con fresas y noté que ella las cortaba muy, muy finas, casi como papel. Naturalmente, demoró más tiempo del acostumbrado y le pregunté por qué lo hacía. Cuando comes una fresa, me dijo,

su sabor proviene de la superficie que tocas. Cuantas más superficies haya, más sabor encontrarás. Cuanto más finas cortes las fresas, más superficies habrá.

Toda su vida era semejante. Es algo tan corriente que resulta difícil explicar qué tiene de profundo. Se trata de algo casi animal, nada superfluo: cada cosa que se hace ha de hacerse totalmente. Vivir así es la cosa más fácil del mundo, pero para un hombre cuya cabeza está llena de imágenes es la más difícil. En ese momento aprendí más acerca de la construcción que en diez años de trabajo.

Cuando somos tan corrientes que en ninguna de nuestras acciones queda nada excepto lo necesario, podemos hacer ciudades y edificios tan infinitamente diversos, tan pacíficos, tan desatados y vivientes como los campos de hierba barridos por el viento.

Casi todas las personas están en paz con la naturaleza cuando escuchan las olas chocar contra la playa, en un campo de hierba, junto a un lago sereno, en un brezal azotado por el viento. Algún día, cuando hayamos aprendido nuevamente el modo intemporal, sentiremos lo mismo con respecto a nuestras ciudades y en ellas nos sentiremos tan en paz como nos sentimos hoy caminando junto al mar o tendidos sobre la hierba de una pradera.



Agradecimientos

Durante los catorce largos años que me ha llevado escribir este libro, me han ayudado sobre todo tres personas. En primer lugar mi amada Ingrid, que siempre me inspiró, que comprendió claramente lo que yo intentaba hacer, que siempre estuvo dispuesta a hablar, a volver a mirar, a ayudarme a ver exactamente qué sentimientos creaba un párrafo, y que encontró muchas de las fotografías más hermosas. En segundo lugar, mi querida amiga Sara, que año tras año apareció casi sin aviso para discutir un capítulo, o una página, o una oración... pero con mayor frecuencia, mientras trabajábamos juntos, me ayudó en nuestras discusiones de la teoría como globalidad. En tercer lugar, Peter Mailloux, que pasó casi un año —el más difícil de todos— ayudándome a dar cuerpo a la redacción definitiva.

En cuanto a las fotografías, muchas provienen de libros y revistas agotados y no siempre ha sido posible encontrar los nombres de los autores. No obstante, tanto en los pocos casos que siguen en los que *logré* identificar al fotógrafo, como en los que no pude hacerlo, les estoy profundamente agradecidos por sus maravillosas fotografías, que tanto contribuyen a explicar el significado esencial de este libro.

20 Erik Lundberg
30 E. O. Hoppe
34 Augustin Myska
46 Marvin Bolotksy
48 Henri Cartier-Bresson
50 Ernst Haas
58 Bernard Wolf
59 Bernard Wolf
60 Henri Cartier-Bresson
61 André Kertesz
62 André Kertesz
63 Henri Cartier-Bresson
74 Henri Cartier-Bresson
92 Roderick Cameron
118 K. Nakamura
122 David Sellin
134 Kocjanic
144 Bernard Rudofsky
157 Ed Allen (dibujo)
158 Ed Allen (dibujo)
160 Werner Bischof
162 David Vestal
163 John Durniak
174 Erik Lundberg
175 Eugene Atget
176 Luc Joubert
216 Henri Cartier-Bresson
218 Bruce Davidson
219 Henri Cartier-Bresson
278 Lennart Nilsson
280 Ursula Pfistermeister
281 Eugene Atget
304 Erik Lundberg
306 Erik Lundberg
358 Eugene Atget
390 Prip Moller
400 Henri Cartier-Bresson
402 Werner Bischof

Colección **Arquitectura/Perspectivas**

Christopher Alexander et alt.
El modo intemporal de construir

Christopher Alexander/Sara Ishikawa/Murray Silverstein
A pattern language/Un lenguaje de patrones
Ciudades. Edificios. Construcciones

Stanford Anderson (ed.)
Calles. Problemas de estructura y diseño

Rudolf Arnheim
La forma visual de la arquitectura

Giorgio Boaga
Diseño de tráfico y forma urbana

Geoffrey Broadbent
Diseño arquitectónico
Arquitectura y Ciencias Humanas

Ervin Y. Galantay
Nuevas ciudades. De la Antigüedad a nuestros días

Edmund Goldzamt
El urbanismo en la Europa socialista

N. J. Habraken/J. T. Boekholt/A. P. Thijssen/P. J. M. Dinjens
El diseño de soportes

Alexander Klein
Vivienda mínima: 1906-1957

José Ignacio Linazasoro
Permanencias y arquitectura urbana
Las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración

Kevin Lynch
Planificación del sitio

Charles Moore/Gerald Allen/Donlyn Lyndon
La casa: forma y diseño

Christian Norberg-Schulz
Intenciones en arquitectura

Paulhans Peters (ed.)
La ciudad peatonal

Vieri Quilici
Ciudad rusa y ciudad soviética
Caracteres de la estructura histórica
Ideología y práctica de la transformación socialista

Amos Rapoport
Aspectos humanos de la forma urbana
Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales
con el diseño de la forma urbana

Adolfo Rossi
Para una arquitectura de tendencia
Escritos: 1956-1972

Paolo Sica
La imagen de la ciudad
De Esparta a Las Vegas